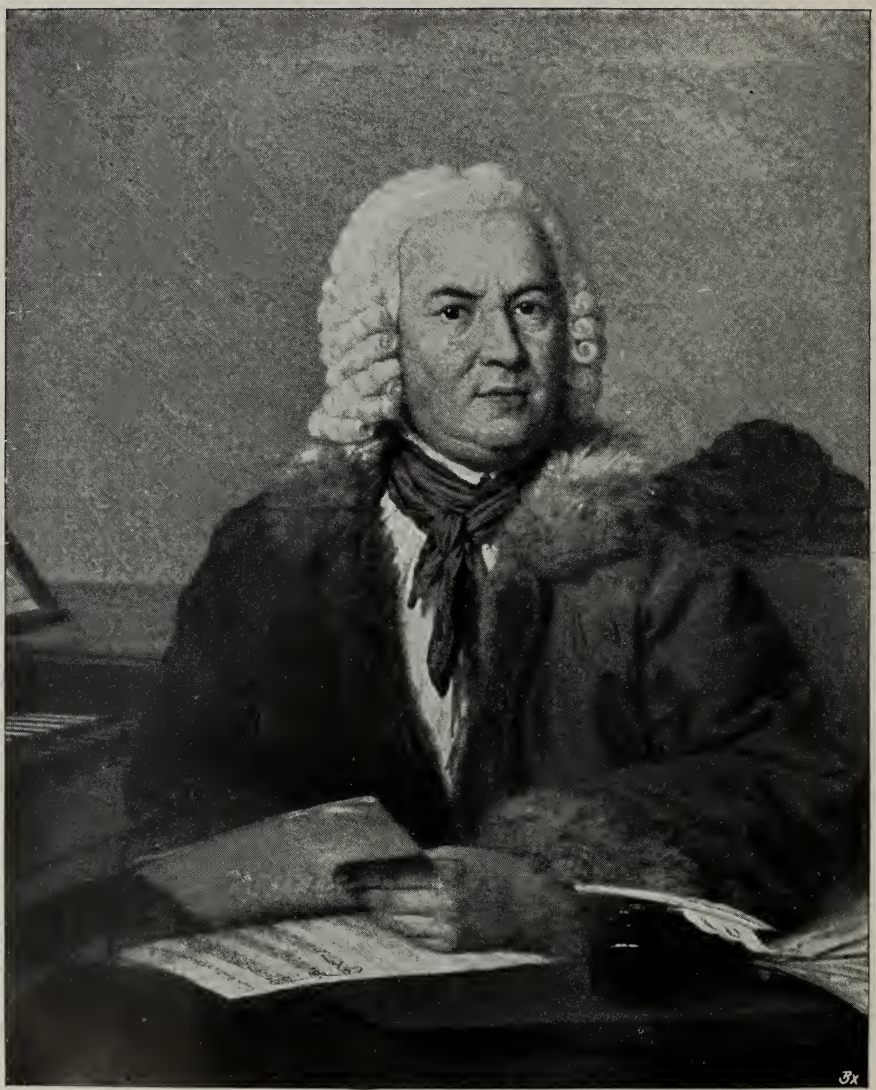
WOLFRUM

JOH. SEB. BACH

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

2 vols
£2/2/0
d1

1017



Nach dem Gemälde von C. F. R. Lissewsky ⟨1772⟩,
m Besitz des Joachimstalschen Gymnasiums in Berlin

JOH. SEB. BACH

M2
410
.B1
W83
vol.1

Johann Sebastian Bach

von

PHILIPP WOLFRUM

Erster Band:
Bachs Leben, die Instrumentalwerke

Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles
Zweite, neu durchgesehene Auflage

LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1910

Außer den beiden, den früheren und den heutigen Stand der Bachforschung dokumentierenden Werken von J. N. Forkel ⟨»Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke« 1802⟩ und Philipp Spitta ⟨»J. S. Bach«, 2 Bde., 1873 und 1880⟩ und den Berichten der Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs sind verschiedene im Text bezeichnete Quellen und neuere einschlägige Literatur benutzt, ferner auch allerlei vereinzelte in C. F. Peters Jahrbüchern, Zeitschriften und anderweitig erschienene Aufsätze, von Hermann Kretzschmar und anderen. ⟨Dies gilt auch für den soeben erschienenen II. Band »J. S. Bach als vokaler Tondichter«, wo außerdem auf die größeren Werke von A. Pirro und A. Schweitzer Bezug genommen ist.⟩

COPYRIGHT 1910 BY BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

An Dr. Richard Strauß

»Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen.«

In der Kunstbewegung der letzten 50 Jahre, die uns räumlich von den imponierenden Höhen eines Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven mehr und mehr entfernte, tauchte bei dem gleichzeitigen Vorwärtsbewegen unserer Schritte gegen Bayreuth und Weimar hin im Hintergrunde ein Koloß auf, der, je weiter wir schritten und schreiten, zu wachsen und jenes gewaltige Gebirgsmassiv der Wiener Schule zu überragen scheint. Der Gipfel des Kolosses ist immer noch in Wolken versteckt, aber wir sehen bestimmt, daß es kein Doppelgipfel ist. Dieser Koloß ist Johann Sebastian Bach. Wenn man heute noch üblicherweise unter allerlei schön klingenden Sprüchen den Meister G. F. Händel mit dem Propheten Johann Sebastian Bach zusammenkoppelt, ja zu einer Art siamesischen Zwillingspaares zusammendichtet, so sollte man bedenken, daß sogar schon in der Musikgeschichte dieses edle, aber gänzlich ungleiche Zwillingspaar auseinander operiert ist. Man lese nur aufmerksam das keines Rühmens bedürftige Ph. Spittasche Werk oder die alte, edel enthusiastische Schrift Forkels über J. S. Bach, die in ihrer

zum Teil fast leidenschaftlichen Sprache der Begeisterung sich auf eine »Vergleichung Bachs mit Händel gar nicht einlassen will« und — kann.

Der Olymp Händels liegt nach einer ganz anderen Richtung, zu der der Ausblick für uns eigentlich immer frei blieb; ein paar Mozartsche Klarinetten in den Händelschen Partituren konnten den Ausblick im Ernste so wenig stören wie die neumodischen Striche und ledernen Kadenzen Chrysanders. Er liegt zudem dem vulkanischen Gebirgszentrum unserer immer neu sich gestaltenden Kunst so fern, so fern! Unsere große Kunst hat sich längst, um mit Franz Liszt zu reden, »sattsam an Händels Dreiklängen erbaut,« es »drängt« sie »nach den kostbaren Dissonanzen der Passion, der H-Moll-Messe und anderer Bachscher polyphoner Spezereien«[1]. Wie mit Recht

[1] Man kann sich gegenwärtig kaum genug tun in Ausgaben alter Musik. Sofern damit Zwecke der musikalischen Kunstgeschichte, vielleicht auch der Hausmusik (und hier sicherlich in besserem als H. W. Riehlschen Sinne) im Auge behalten werden, sind sie gewiß teils notwendig, teils angenehm. Man hüte sich aber, sie zu mißbrauchen, indem man sie nach dem bequemen, philiströsen, des trivialen Beigeschmacks nicht entbehrenden Dictum von der »guten alten Zeit«, das im Kunsttreiben ohnehin genügend sich Geltung verschafft, gegen alle »moderne« Kunst ausspielt, indem man den an ihr einseitig geschärften Kunstverstand zum künstlerischen Orakel setzt. Es braucht für einsichtige und weitblickende Kunstfreunde wohl kaum ausdrücklich festgestellt zu werden, daß der Konzertsaal kein Anbau an den Hörsaal ist, daß das Katheder kein Richterstuhl über moderne Kunst und Kunstpflege sein kann. Wir wissen, daß die jungen Talente es sind, die den göttlichen

Stich von Bollinger ⟨1802⟩ nach dem Gemälde von E. Gottlieb Haussmann ⟨dem Jüngeren⟩ in der Thomasschule zu Leipzig ⟨1735⟩

JOH. SEB. BACH

Bachs und R. Wagners deutsche Kunst vielfach in direkte Beziehung zueinander gesetzt werden, so ist auch der verwegenste Kontrapunkt des R. Straußschen Orchesters, selbst seines Schlagzeuges, oder Strauß' energievolle Durchführung einer musikalischen Idee, auf jenen Eckstein gegründet, den, wie H. Kretzschmar treffend mit Bibelworten sagt, seinerzeit die Bauleute verworfen haben.

Ja, Bach ist heute geradezu »gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler«. Der Geistesverwandtschaft mit ihm gehört, so darf man wohl sagen, Gegenwart und Zukunft unserer deutschen Kunst. Die Widersacher des Bayreuther Werkes, der Wei-

---

Funken, der in einem alten Meister glomm, weiter hegen und zur Flamme entwickeln — ohne die Asche zu konservieren. Robert Schumann deutet es einmal an, wenn er sagt, die Quellen würden in den Meistern immer näher aneinander gerückt, jeder neuere nehme die Kunst seines Vorgängers in sich auf, nur — »aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen, aus J. S. Bach«. Dieser war bekanntlich in der Hauptsache gar nicht an die Öffentlichkeit und in die Kunstschule gekommen, er feierte also mit Hilfe deutscher Musiker eine Auferstehung. — Aufklärungen über alte Kunst- und Orchestertechnik werden stets willkommen sein, hingegen berührt es eigentümlich, in den Zeiten, wo das deutsche Kunstwerk von Bayreuth sich bei allen Nationen Geltung verschafft, ernste und biedere deutsche Gelehrte vom Schlage Chrysanders bei Händel an der Arbeit zu sehen, den Klingklang der alten italienischen Oper, der häufig, wie das Kadenzenwesen, mit der Kunst der großen Virtuosen steht und fällt, mit einer Art heiliger Begeisterung zu rekonstruieren, um uns dann letzten Endes statt Blütenduft — Schnupftabak zu bieten.

marschen Kunstbewegung und der ehrlich ringenden und wagenden modernsten Kunst — sie sind und waren häufig auch seine Widersacher, bis herunter zu dem bekannten Wiener Beckmesser, der bei Lebzeiten schon zu den Toten zählte. — Ein solcher Koloß nun, der seine Spitze in die Wolken sendet, bedarf eines riesigen Unterbaues. In der Tat faßt Johann Sebastian, indem er seine deutsche Kunstmission erfüllte, die Errungenschaften deutscher und auch fremdländischer Kunst, auf vielen heute kaum mehr gekannten Tonsetzern fußend, kühn zusammen. Dieser Koloß konnte dann wiederum Quellen als lebenspendende Kraft in entfernt liegende neue Gebiete und junge Pflanzungen unserer Kunst entsenden.

Zu dieser großartigen künstlerischen Emanation bedurfte es aber eines ganzen großen Geschlechtes zäher, energischer, kampfesmutiger und entsagungsfähiger Künstlernaturen, offener und zugleich harter Köpfe und weicher Herzen. Und solchergestalt tritt uns das Bachsche Geschlecht entgegen, das, einer vielhundertjährigen Eiche gleich, seine Wurzeln tief in die deutsche Erde senkte. Suchen wir ein Bild von der unverdrossenen idealen Tätigkeit der Glieder dieses Geschlechtes zu gewinnen!

2.

Manche der Leser, die ihre Jugend auf dem Lande, in Pfarrdörfern, Marktflecken oder auch kleinen Städten verlebten, hatten wohl vereinzelt noch

Gelegenheit, die Tätigkeit eines »Kantors« oder Chorregenten und Organisten zu beobachten, von der sie sich heute sagen müssen, daß sie eine unbegreiflich vielseitige, ungeheuer anstrengende, aber allerdings von großem Segen für einzelne wie für die Allgemeinheit begleitete war. So ein Kantor setzte eine Ehre drein, seiner Gemeinde zur Erbauung und Gott zu Ehren die »Orgel zu schlagen«, er konnte aber auch seine Orgel stimmen und reparieren. Er bildete und pflegte einen Knabenchor, mit dem er, die Dorfmusikanten beiziehend, Kirchenmusik machte, mit dem er Hochzeiten und bei Sturm und Wetter »Leichen« sang. Er versicherte, daß er unter den Kirchenmusikalien »nichts Passendes« finde, in Wahrheit aber lag ihm viel Musik auf dem Herzen, und er komponierte denn Choralvorspiele und Postludien, Grabarien und Kirchenmusiken still für seinen Gebrauch. Um seinen Geist zu erfrischen, schrieb er sich die Nächte hindurch dicke Bände jener Musikstücke ab, in denen sein Ideal beschlossen schien, das Notenpapier rastrierte er sich selbst. Er entpuppte sich auch wohl eines Tages beim Kirchenpatron im Schloß, wohin er gerufen ward, um das Auftreten eines berühmten durchreisenden Virtuosen zu ermöglichen, als ein »sehr geschickter» Klavierspieler und nebenbei auch als Klavierstimmer; freilich als Instruktor für das gnädige Fräulein fand man ihn doch etwas zu »altmodisch«. Aber die Hauptsache: Der Kantor hatte nebenher mehr als 100 Knaben und Mägdlein in fast 30 Wochenstunden zu

unterrichten, und er war ein gewiegter Pädagoge! Das hinderte ihn indessen nicht, auch noch seine Geige im Quartett und sein Violoncellsolo zu streichen, seine Guitarre zu spielen und seine Lieder den Freunden zuliebe dazu zu singen. Wenn ein freier Nachmittag oder gar die Ferien kamen, sah man ihn leidenschaftlich bestrebt, diese oder jene neu gebaute Orgel kennen zu lernen, Neues zu hören, seine Kunst an der anderer zu messen. So kam er unter den Kollegen auch in den Ruf eines bedeutenden Organisten, der ihm wohl gar das Ehrenamt eines Orgelrevisors seitens der Regierung einbrachte. Freilich, von all der Arbeit konnte er mit seiner Familie noch lange nicht leben, und um sich ehrlich und wie sich's für einen Träger seiner Würde in der Gemeinde ziemt, durchbringen zu können, übernahm der Kantor noch allerlei Nebenämter. So ein Kantor hatte aber bei aller äußerlichen Misère auch noch die Kraft, bei Gelegenheit einen Krach mit pfarrherrlicher Anmaßung oder mit bureaukratischem Hochmut zu riskieren, und war überhaupt ein Mann aus einem merkwürdigen Holze geschnitzt! — Ja — ein solcher Kantor gibt uns selbst bei aller Zwerghaftigkeit seiner musikalischen Persönlichkeit ein freilich immer noch einseitiges Bild derer vom Geschlechte der »Bache«, jener Musikerfamiliengilde, die die Kantoreien und Stadtpfeifereien Mitteldeutschlands durch Jahrhunderte zu Ehren brachte, der welschen Kunst zum Trotze, welche überall, aber namentlich in Deutschland, die alte, treuherzige, einheimische Kunst, in-

sonderheit des »Hinterlandes«, auf lange hinaus brach legte. Und wenn uns aus jenen jetzt von Kirche wie Staat gleicherweise in betrübendstem Maße vernachlässigten Kreisen heute kein Johann Sebastian Bach mehr erwachsen kann, der, um mit Forkel zu schwärmen, der erste aller deutschen und ausländischen Künstler ist und bleibt ‹der Schwerpunkt unserer deutschen Musikpflege ruht auch nicht mehr bei Kirche und Schule, bei den protestantischen noch weit weniger als bei den katholischen›, so genügt doch der Hinweis auf jüngst vergangene Zeiten, auf die Erscheinung Anton Bruckners oder unseres jungen Max Reger, um zu zeigen, daß der geschilderte Zusammenhang zwischen dem einfachen Schullehrer- und Organistenhaus und unserer großen Kunst allen Widrigkeiten zum Trotze noch besteht.

3.

Während der großen Periode der kirchlichen polyphonen Chorgesangskunst stand bekanntlich Deutschland zurück: hauptsächlich die Niederlande und Italien, gipfelnd in den beiden Meistern Orlandus Lassus und Pierluigi da Palestrina, standen in vorderster Reihe. Insonderheit die Niederländer predigten das Evangelium des Kontrapunktes aller Kreatur, auch den Italienern, von deren religiöser und künstlerischer Metropole Rom ihnen der Tenor, das Thema zugewiesen worden war: der ‹gregorianische› Choral der Kirche. Ziemlich gleichzeitig

mit dem Tode jener Meister ⟨1594⟩ setzen Renaissance-Bestrebungen musikalischer Art in Italien ein, die zur Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik, zu einem vereinfachten Gesangsstil und dann zu einer Mischung jener beiden Musikarten führten. Der vereinfachte Gesangsstil, mit dem man an die antike Musik anknüpfen wollte, ergab sich allmählich einerseits als Rezitativ, andererseits als arioser und liedmäßiger Gesang. Das begleitete Rezitativ ist aber tatsächlich eine Wiedergeburt des unbegleiteten alten lateinischen Sprechgesangs ⟨Chorals⟩ der Kirche, in freierer Art, mit neuen Mitteln belebt, auf anderer Grundlage ⟨der Oper, des alte mit neuer Zeit verbindenden Oratoriums⟩ versucht.

Von hier an finden wir die Deutschen emsig bemüht, es ihren Lehrern gleich zu tun. Sie zogen nach Italien, um neben alter Kunst auch die neue zu erlernen: etwa, um »Spitzen« zu nennen, von dem Nürnberger Meister Hans Leo Hasler an, der für die Kirche mehr in altem, als neuem Sinne und nebenher »Lustgärten« von Gesängen und »Venusgärten« von Tänzen komponiert, bis zu Heinrich Schütz, dem »Vater der deutschen Musikanten«, der die italienischen Reformen der deutschen Kunst vermittelt und bis zur geistlichen Konzertmusik, zur biblischen Szene, zur neueren Passion, ja zur Oper vordringt, ohne freilich überall seine deutsche Art völlig durchsetzen zu können.

Aber dieser Siegeslauf um die Palme sollte jäh unterbrochen werden. Der dreißigjährige Krieg warf

Deutschland zu Boden, es ward ein Tummelplatz und eine Beute für die rohen Söldnerhaufen aus aller Herren Länder. Die jungen Blüten der deutschen Kunst wie der Wissenschaft wurden geknickt. Nach dem Friedensschlusse treffen wir allenthalben Demoralisation, dumpfe Gleichgültigkeit, Jammer, Elend beim Volke, das in Wirklichkeit dezimiert ist, an den Höfen reißt Genußsucht und Sittenlosigkeit ein, gestützt auf »welsche Kunst und welschen Tand« — deutsches Wesen und deutscher Geist scheinen erstorben.

Und doch sollte dieser bald seine Auferstehung feiern! Er lebte und webte ja still und heimlich noch in der deutschen Musik, die sich durch Jahrhunderte hindurch in Kantoren und Organisten und namentlich in einem weitverzweigten deutschen Geschlechte der engen bürgerlichen Sphäre ein Gefäß zubereitet hatte. Als die Zeit erfüllet war, trat in Johann Sebastian Bach dieser deutsche Geist am großartigsten in die Erscheinung, freilich ohne daß er schon von dem zunächst auf einen »irdischen Messias« hoffenden Geschlechte begriffen werden sollte.

Johann Sebastian Bachs Geschlecht.

4.

Die weitausgebreitete deutsche Familie der Bach ist schon im 16. Jahrhundert nachzuweisen, und zwar in verschiedenen Orten in der Gegend von Arnstadt in Thüringen; in Wechmar bei Gotha scheinen schon vor 1550 unseres Meisters direkte Vorfahren gesessen zu haben. Der in der Bachschen Familienchronik[1]) als Ahnherr bezeichnete Veit Bach wanderte somit nicht, wie manchmal noch zu lesen, aus Ungarn ein, sondern kehrte von dort, wo er sich niedergelassen hatte, wieder in die Heimat zurück, da er dort als Lutheraner infolge der Gegenreformation seines Glaubens nicht leben konnte.

»Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen ⟨kleiner Guitarre⟩ gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem

[1]) Ich zitiere neben dem Spittaschen auch den Abdruck einer Abschrift in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« des Jahres 1843. Der Anfang stammt von Johann Sebastian Bach, die weiteren Mitteilungen von seinem Sohn Philipp Emanuel, auch von anderen Gliedern des Bachschen Geschlechts, von dem über fünfzig als für die Kunst von Bedeutung aufgezählt werden.

Mahlen darauf gespielt. Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben, wiewohl er doch dabei den Takt sich hat imprimiren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.« »Im Anfang war der Rhythmus«, sagt Hans von Bülow, und wenn wir heute durch die Untersuchungen Carl Büchers wissen, daß viele Rhythmen, des Verses und des Taktes, in geregelten Arbeitsbewegungen wurzeln, so erscheint uns das Musizieren während des Mahlens nicht als eine Profanation der Kunst, sondern die Arbeit erweist sich als ein geweihter Boden, dem künstlerische Tätigkeit entsprießt.

Von seinen zahlreichen Kindern wird Hans zu Caspar Bach nach Gotha »in die Lehre getan«, um dort hoch auf dem »Schloßturm« sein Handwerk zu erlernen. Nach »ausgestandenen Lehrjahren« kehrte Hans heim, er ist nun »Spielmann«. Um allen Eventualitäten des Erwerbs aber als ein ehrlicher Mann gewachsen zu sein, erlernt er auch die Teppichmacherei. Bei ihm finden wir in hervorragendem Maße den im ganzen Geschlecht wie auch bei unserem Joh. Sebastian oft zutage tretenden Zug zu Fröhlichkeit und volkstümlichem Humor. Aus seiner nicht minder zahlreichen Nachkommenschaft kommen drei im musikalischen Berufe tätige Söhne in Betracht: 1. Johann ⟨† 1673 als Direktor der »Ratsmusikanten« und zugleich Organist in Erfurt, wo man später die Stadtpfeifer kurzweg als »die Bache« bezeichnet⟩; unter seinen Nachkommen ist sein Enkel, der

Eisenacher Joh. Bernhard Bach ⟨† 1749⟩, als ein heute fast unbekannter unter den Meistern jener Zeit hervorzuheben. 2. Christoph ⟨Großvater unseres Joh. Sebastian † 1661 in Wechmar⟩ und 3. Heinrich ⟨Organist in Arnstadt † 1692⟩.

Dieser Heinrich Bach überlebte, 77 Jahre alt, seine meisten Kinder, aber seinem Sarge folgten immerhin 28 Enkel und mehrere Urenkel. Es ist dem Bachschen Geschlecht der patiarchalischen Sitte gemäß Grundsatz und auch moralische Pflicht, sofort nach der ersten Anstellung zu heiraten, meist gemäß den Sitten der Zunft in die Zunft hinein, was dann bedeutete: in die Verwandtschaft. Der meist sehr reiche Kindersegen führte in der Regel zu einer weiteren Konsequenz, ein zweites, ja drittes Mal zu heiraten: sie scheuten trotz der Ungunst der Zeiten nicht vor der Gründung eines Hausstandes zurück, nicht selten auch erwählten Brüder Frauen, die im Schwesternverhältnisse zueinander standen. Von dem bereits seit langer Zeit weit in die Thüringenschen Gaue, ja bis in fremde Länder hineinverwachsenden Geschlecht werden seit Veit Bach in der Bachschen Familienchronik die Mädchen und jene Söhne, die Bauern und Handwerker wurden, gar nicht erwähnt, manche Seitenlinien vergessen, es wird auch auf manche taube musikalische Frucht ⟨einer »ist auch der Musik zugetan, hat sich aber niemalen zu einer Funktion begeben, sondern sein meistes Plaisier in Reisen gesucht«⟩ und Familienmisère ⟨ein »Chirurgus« Bach »wohnet jetzo zehn Meilen hinter Königsberg

in Preußen im Amte . . . . hat aber das ganze Haus voll Kinder«) hingewiesen. Wir können hier nur einzelne hervorragende Meister des Geschlechts berühren, von deren Tätigkeit uns glücklicherweise Beweise verblieben. Das Bachsche Geschlecht hat die Geschichte des deutschen Volkes von den Höhepunkten der Reformationszeit bis in die Sümpfe des dreißigjährigen Krieges hinein an sich miterlebt, es hat sich aber auch mit ihm wieder erhoben nicht allein, — es wurde der Stolz des deutschen Volkes. Wir begreifen, welche Triebkraft nötig war, damit das Geschlecht namentlich die Zeiten des dreißigjährigen Krieges einfach nur zu überdauern vermochte.

Übergehen wir also die »Kleinkunst« und verschollene Kunst des Bachschen Geschlechtes, und halten wir uns nicht bei Hoffnungen auf, die da durch glückliche Funde etwa noch realisiert werden könnten! Erfreuen wir uns aber noch an der Mitteilung Philipp Emanuel Bachs, daß von einer in Meiningen sich festsetzenden Seitenlinie, zu der Joh. Sebastian durch den Hofkantor Johann Ludwig Bach wieder künstlerische Beziehungen pflegen sollte, Musik und Malerei zugleich betrieben wurden. Der Sohn dieses etwas weitläufigeren »Vetters« unseres Meisters, Gottlieb Friedrich Bach ⟨1714—1785⟩, war herzoglicher Hoforganist und Kabinettsmaler. Er und namentlich sein in beiden Ämtern ihm nachfolgender Sohn Johann Philipp Bach brachten die deutsche Pastellporträtmalerei zu hohen Ehren. Letzterer ⟨1752 bis 1846⟩ war als Porträtmaler einer der

anerkanntesten und fleißigsten Meister, in seinem nicht ganz vollständigen Einnahmebuch hat er, abgesehen von zahlreichen Bleistiftzeichnungen, allein 985 Pastellgemälde als von seiner Hand stammend aufgeführt[1]). Von beiden schreibt Philipp Emanuel, der große Sohn Johann Sebastians: »Vater und Sohn sind vortreffliche Porträtmaler. Letzterer hat mich vorigen Sommer besucht und gemalt und vortrefflich getroffen.« Philipp Emanuel selbst zeigte sehr viel Interesse an dieser Kunst, und sein Sohn Joh. Sebastian wurde der bedeutendste Schüler des Landschafters und Historienmalers Öser. Leider starb Joh. Sebastian in jungen Jahren.

Das Menschenmöglichste endlich an Talenten leistete ein Bruder des genannten Johann Ludwig Bach: Nikolaus Ephraim Bach, seit 1708 bei der Äbtissin zu Gandersheim in Stellung, wurde, wie

---

[1]) Besucher der Meininger Gemäldeausstellung vom Juni 1904 konnten angesichts seiner zahlreich vertretenen Kunstwerke wärmstens in das Lob eines Verehres einstimmen, das dieser ihm ehemals gelegentlich seines 60jährigen Jubiläums als Mitglied der Schützengilde (1835) darbrachte:

Eines Künstlers höchste Freude
Ist Genuß der Augenweide
An der schönen Frauen Bild:
In die Seele eingedrungen,
Bis zum Sprechen gut gelungen
Hast Du's schöner noch enthüllt.

Auch ein Enkel desselben, Herr Postbeamter Paul Bach in Themar, dem ich diese Mitteilungen verdanke, befleißigt sich noch dieser Kunst.

Spitta mitteilt, 1713 Lakai, zugleich mit der Aufsicht über die »Malereien und Statuen-Galerie« beauftragt, ferner muß er sich in »Musik und Komposition gebrauchen« lassen, weiterhin wird er noch »Mundschenk«, dann Organist und »Kellermeister«, muß endlich die Bedienten in Musik und Malerei unterrichten und schließlich die Rechnungen führen!

5.

Der vielfach von Armut und Trübsal heimgesuchte Arnstädter Heinrich Bach, ein offenbar ganz auf der Höhe der Kunst jener Zeit stehender Komponist und Organist, der mit seiner Kunst »gnädiger Herrschaft, Hohen und Niedrigen, ja der ganzen Bürgerschaft aufgewartet« haben wollte, war gesegnet mit zwei Söhnen, die sich der Genius der deutschen Kunst ganz besonders zur keuschen Hülle erkoren hatte zur Zeit gänzlicher Ermattung des deutschen Volkes und Wesens: Johann Christoph und Johann Michael, beide Schüler ihres Vaters, beides in sich gekehrte, still und treu an ihrem Platze schaffende, sich ihres künstlerischen Ranges kaum bewußte Naturen. Weder sie noch andere besonders veranlagte, uns bekannte Vertreter des Bachschen Geschlechtes bis zu Johann Sebastian haben zu ihrer Ausbildung Italien, das gelobte Land der Kunst, besucht. So eifrig sie alle die Fortschritte in der Kunsttechnik studierten und Fremdes ihrer Kunst zu assimilieren suchten: sie blieben der

heimischen Scholle, sie blieben »ihrem Schlage« treu.

Johann Christoph, der Genialere der beiden, »der profonde Komponist«, wirkte von 1665 bis zu seinem Tode 1703 in Eisenach als Organist, hiervon ein Jahr lang neben Johann Pachelbel. Leider ist nicht sehr viel von ihm erhalten. Die herrliche zweichörige Motette »Ich lasse dich nicht« lief bekanntlich lange unter Joh. Sebastians Namen zu dessen Ruhme um. Eine große biblische Szene ⟨»Motette« bezeichnet⟩ für zwei fünfstimmige Chöre, zwei Geigen, vier Bratschen, Fagott, vier Trompeten, Pauken, Baß und Orgel: »Es erhub sich ein Streit«, welche nach Offenbarung Joh. 12, 7—12 den Kampf zwischen dem Erzengel Michael und dem Teufel schildert, ist ein gewaltiges Tonstück, das mit allen von den Italienern und ihren deutschen Schülern ⟨Schütz, Hammerschmidt⟩ überkommenen Mitteln arbeitet, ohne den hier mehr »auf das Oratoriengebiet gedrängten« Bachschen Geist zu verleugnen. Philipp Em. Bach schreibt 1775 an Forkel hierüber: »Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seliger Vater hat es einmal in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Effekt erstaunt.« Unser Meister hat in seiner bekannten Kantate »Nun ist das Heil und die Kraft« ⟨doppelchörig mit Orchester⟩ die aus dem Werke des Oheims empfangenen Anregungen nicht verleugnet. Zwei andere doppelchörige Motetten lassen den Eisenacher Bach vollständig mit dem Rüstzeug des großen Venetianers

Giovanni Gabrieli ausgerüstet erscheinen: gleich vollendet in der technischen Darstellung wie im durchgeistigten Ausdruck, ragen sie über ihre Zeit und Umgebung weit hinaus: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren« und die vielleicht noch ergreifendere »Unsres Herzens Freude hat ein Ende« ⟨Kl. Jerem. 5, 15. 16⟩. Forkel konnte letztere noch bei Philipp Em. in Hamburg hören und erzählt: »Ich erinnere mich noch sehr lebhaft, wie freundlich der damals schon alte Mann bei den merkwürdigsten und gewagtesten Stellen mich anlächelte . . . .« Auch einige andere eigenartige, eindringliche, plastisch gestaltete Vokalwerke von ihm sind gerettet. Weniger von seinen Instrumentalwerken, die meist in Choralbearbeitungen für Orgel und Variationen für Klavier bestehen. Genügen sie den höchsten Ansprüchen ihrer Zeit und sind sie anregend für unseren Joh. Sebastian wie für andere gewesen, so treten sie doch hinter die Vokalwerke zurück, in denen Johann Christoph ein besonderes Plätzchen neben seinem großen Neffen beansprucht.

6.

Johann Michael, von 1673 bis zu seinem Ende 1694 Organist und Gemeindeschreiber in Gehren bei Arnstadt, ist in ähnlicher Art tätig; er ist nach der Chronik »gleich seinem älteren Bruder ein habiler Komponist«. Zeigt er in seinen ⟨zumeist Choral-⟩

Motetten, unter denen sich namentlich als eigenartig hervorhebt »Unser Leben ist ein Schatten«, eine Motette, in der ein sechsstimmiger und ein dreistimmiger Chor einander gegenübertreten, nicht immer die sichere Hand und den weiten Blick wie dieser, so entschädigt er andererseits durch manchen neuen, interessanten Zug. Johann Sebastian, der eine Tochter des Hauses, also seine Kusine, als Gattin heimführen sollte, hat diese Motettenkompositionen wohl gekannt. Nach J. G. Walthers Lexikon ⟨1732⟩ hat Johann Michael auch »starke Sonaten und Klaviersachen« gesetzt, die heute verschollen sind; wir besitzen neben jenen Motetten, ein- und mehrstimmigen Arien, einer kantatenartigen Kirchenmusik ⟨»Ach bleib bei uns«⟩ nur noch einige Choralbearbeitungen für die Orgel von ihm, in denen er sich mehr an den schon genannten Orgelmeister J. Pachelbel anlehnt.

Im übrigen ist Johann Michael ⟨neben vielen anderen des Geschlechts⟩ durch eine Kunstfertigkeit bemerkenswert, die auch bei Johann Sebastian durchbricht, die des Instrumentenbaus: er baut Clavichorde und Geigen. —

Von den Nachkommen dieser Oheime Johann Sebastians kommen nur solche Johann Christophs in Betracht: ein Sohn, Michael, wird Orgelbauer; ein anderer, Joh. Christoph, zieht in die Fremde, beide sind verschollen; ein dritter, Joh. Friedrich, wird Organist und vergeudet als Trunkenbold seine Talente; der älteste, Johann Nikolaus, macht dem

Geschlechte als Kirchenkomponist wie als Organist, als Klavier- und Orgelbauer in der Stellung eines Universitätsorganisten in Jena alle Ehre ⟨† 1753⟩[1].

7.

Der mittlere der genannten drei Söhne Hans Bachs, Christoph, vertritt mit seinen Nachkommen gegenüber den Brüdern mehr die weltliche Musik, das Stadtpfeifertum, und stieg damit eine Stufe tiefer, in eine namentlich in jener Zeit nicht unbedenkliche Sphäre. Gegen das »Bierfiedlertum« und die wüsten Ausartungen eines Musikbetriebes ordinärster Gattung mußte sich die Zunft durch allerlei Verbände und Statuten schützen. Der Großvater Johann Sebastians trat aber offenbar keinem solchen Verbande bei. Die große Bachsche Musikerfamilie bildete ein natürliches »Instrumental-Musikalisches Kollegium«, seine Statuten waren nicht geschrieben, sondern fast allen von ihnen eingeboren und anerzogen: Pflichtgefühl und Sittenreinheit. Sie hatten auch ihren »Pfeifertag«, und Forkel, der ja den ältesten Söhnen Johann Sebastians noch nahestand, erzählt, daß sich die in Thüringen, Ober- und Niedersachen und Franken verbreiteten zahlreichen Glieder des Geschlechtes alljährlich einmal versammelten. Als Ort wurde gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt bestimmt.

[1] Von ihm stammt ein komisches Singspiel »Der Jenaische Wein- und Bierrufer«, das Universitäts-Musikdirektor F. Stein in Jena kürzlich mit Erfolg wieder aufführte.

»Da die Gesellschaft aus lauter Kantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämtlich mit der Kirche zu tun hatten und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nämlich nun Volkslieder, teils von possierlichem, teils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich miteinander aus dem Stegreife so, daß zwar die verschiedenen extemporierten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporierter Zusammenstimmung Quodlibet . . . . Einige wollen diese Possenspiele als den Anfang der komischen Operette unter den Deutschen betrachten. Allein solche Quodlibets waren unter den Deutschen schon weit früher in Gebrauch.« Auch Johann Sebastian hat dieser Sitte und dieser humoristischen volkstümlichen Kunstbetätigung bekanntlich ein Denkmal errichtet im Schlußsatz seiner »Goldbergvariationen«.

Christoph Bach, der als fürstlicher Bedienter ⟨und als solcher auch Musikus in der Hofkapelle⟩ zu Weimar, in den letzten Jahren seines Lebens als »gräflicher Hof- und Stadtmusikus« in Arnstadt ⟨† 1661⟩ tätig war, ist uns als Komponist nicht vorgestellt. Seine weniger beachtete Domäne mag jene Kunstgattung hauptsächlich gewesen sein, mit der

J. S. Bach seine »Bauernkantate« einleitet — eine Art Tanzpotpourri!

Von ihm zweigt mit dem Sohne Georg Christoph 1689 eine Linie nach Franken ⟨Schweinfurt⟩ ab. Diesem ältesten Sohne ⟨geb. 1642⟩ folgten 1645 Zwillinge: Johann Ambrosius und Johann Christoph, die bis in ihr Mannesalter zum Verwechseln sich ähnlich, auch von gleicher Gemütsverfassung gewesen sein sollen. Beide waren hauptsächlich Geigenschüler ihres Vaters. Johann Christoph kam 1671 als ein bei der Stadt wie Kirche aushelfender Hofmusikus in den Dienst des Grafen von Schwarzburg-Arnstadt, wo er 1693 stirbt, Johann Ambrosius hingegen 1667 als Hof- und Stadtmusikus nach Erfurt, wo er Nachfolger eines Vetters wird. Der Sitte gemäß begründete er alsbald seinen Hausstand: 1668 holte er aus einer dem Geschlechte schon seit längerem befreundeten dortigen Familie seine ein Jahr ältere Frau, Elisabeth, Tochter des Kürschners Valentin Lämmerhirt.

Johann Ambrosius zieht 1671 oder 72 nach Eisenach, seinen Erfurter Platz wiederum an einen Vetter abtretend. Er war nicht gerade auf Rosen gebettet. 1684 muß er sich an den Rat wenden: es werde ihm fast unmöglich, durch seinen Dienst Weib und sechs Kinder zu ernähren, wegen Landestrauern fielen oft Hochzeitsmusiken mit ihren Akzidentien weg, die »Bierfiedler« seien mit dem Lohn unzufrieden, gingen eigenmächtig auf Verdienst aus, man möge ihn wieder nach Erfurt ziehen lassen,

dort habe er nicht nötig, Gesellen und »frembt Ge=sind« zu halten. Doch wurde es ihm anscheinend ermöglicht, in Eisenach zu bleiben. Er hatte acht Kinder, von denen vier im jugendlichen Alter ver=starben: es verbleiben Johann Christoph ⟨geb. 1671⟩, Maria Salome ⟨geb. 1677⟩, Johann Jacob ⟨geb. 1682⟩ und unser Johann Sebastian.

GEBURTSHAUS JOH. SEB. BACHS IN EISENACH

Johann Sebastians Werden.

8.

Johann Sebastian ist geboren 1685, nach der Familienchronik am 21. März, als Tauftag ist im Pfarr-Register der 23. eingetragen. Nach dem neueren gregorianischen Kalender hätte dann der 31. März als Geburtstag zu gelten. Das Geburtshaus steht noch am Frauenplan in Eisenach, es ist mit einer Erinnerungstafel ausgestattet und neuerdings als Bachmuseum eingerichtet worden. Hier im Herzen Deutschlands, in der Obhut der alten treuen Wartburg, umrauscht vom deutschen Wald, genährt von den Wundern deutscher Kunst, Sage und Geschichte, fließen ihm die Jahre seiner Kindheit dahin. Wie einst der arme Bergmannssohn und tapfere deutsche Geistesheld Martin Luther, so mag auch der kleine Johann Sebastian als Kurrendeschüler die Straßen singend durchzogen haben. Hier wird er vom Vater hauptsächlich die Elemente des Geigenspiels erlernt haben. Wie wir aber von der Mutter Johann Sebastians nichts Genaueres wissen, so haben wir auch von der Kunst des Vaters keine bestimmten Dokumente. Einzig aus der für die Familienglieder

gedruckten Leichenrede ‹über Lukas 12, 48› am Grabe einer schwachsinnigen Schwester des Vaters erfahren wir im Verlauf, daß im Gegensatz zu dem »im Herrn verstorbenen einfältigen Geschöpf die Brüder eines guten Verstandes, mit Kunst und Geschicklichkeit begabt sind«. Da dieser Ambros nur einfacher Stadtpfeifer war, so dürfen wir diesen Ausspruch wohl wörtlich nehmen. In der Tat trug sich dieser Ambros, wie ein Bild von ihm zeigt, noch ganz bäuerisch-simpel: er trug keine Perücke und obendrein einen Schnurrbart.

Leider sollte das Familienglück jäh zerstört werden: 1694 stirbt Johann Sebastians Mutter, und als der Vater eine zweite Gattin heimgeführt, stirbt er selbst kurz darauf. 1695 wird der kleine Johann Sebastian der Obhut seines ältesten Bruders zugewiesen, und es schließt sich hinter ihm die Pforte seines Kinderglücks.

9.

Dieser Bruder, Johann Christoph, von 1686—89 des schon genannten, nun Erfurter Orgelmeisters Johann Pachelbel Schüler, von 1690 an Organist in Ohrdruf, seit 1694 verheiratet, nahm den Kleinen zu sich. Wir sind über das Können des Bruders nicht genauer unterrichtet — aber jedenfalls war er, der später seine fünf Söhne zu Kantoren und Organisten heranbildete, ein erwünschter Lehrer für die Anfangsgründe im Klavierspiel. Auch existiert ein

JOHANN AMBROSIUS BACH
DER VATER JOHANN SEBASTIANS

Notenbuch von ihm, in das er sich einschrieb, was ihm das Schönste und seiner Leistungsfähigkeit Zugängliche damaliger bedeutender Komponisten zu sein schien. Doch mag dem Kleinen der Lehrgang des Bruders etwas gar zu breitspurig vorgekommen sein. Mizler erzählt in seiner »Musikalischen Bibliothek, IV. Teil« ⟨1754⟩: »Ein Buch voll Klavierstücke von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln, welches der Bruder besaß, wurde ihm alles Bittens ohngeachtet, wer weis, aus was für Ursachen, versaget. Sein Eifer, immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem blos mit Gitterthüren verschlossenen Schrancke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen und das nur in Papier geheftete Buch im Schrancke zusammenrollen konnte, auf diese Art, des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus und schrieb es, weil er auch nicht einmal eines Lichtes mächtig war, bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich insgeheim, mit ausnehmender Begierde zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herzeleide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe verfertigte Abschrift, ohne Barmherzigkeit, wegnahm. . . . . Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben wieder.«

Zu jener Zeit ⟨1721⟩ hatte das Buch natürlich keinen anderen Zweck mehr, als ihn an einen schweren

Schicksalsschlag während seiner jugendlichen Kunstbestrebungen zu erinnern.

Die allgemeine Bildung des Knaben auf dem Ohrdrufer Gymnasium können wir an der Hand der neuerdings durch Fr. Thomas entdeckten und zugänglich gemachten[1] Matrikel genau verfolgen. Das »Lyceum«, wie es damals hieß, hatte mit dem Rektor sechs Lehrer und sieben Klassen; die beiden untersten Klassen waren einem Lehrer zugewiesen. Bis zur Quarta war die Anstalt zugleich Volksschule. In dieser Klasse treffen wir zwei Abteilungen: die am fremdsprachlichen Unterricht Teilnehmenden und die sich nun bald aus der Schule begebenden »Germani«. Der Kleine trat in die Quarta ein, und zum ersten Male wird er 1696 im Schülerverzeichnis der Tertia als erster der sieben »Novitii«, die also erst innerhalb des letzten Jahres in die Schule aufgenommen worden waren, aufgeführt, somit als der leistungsfähigste unter ihnen, zugleich jünger als der jüngste der zehn Schüler der Klasse überhaupt. 1697 wird Johann Sebastian als der erste unter den elf Schülern der Tertia bezeichnet; er hatte etwa ein halbes Jahr der Quarta, aber zwei Jahre der Tertia angehört (dieses mehrjährige Verbleiben in einer Klasse ist mit der Jugendlichkeit Bachs und aus der Gepflogenheit jener Zeit zu erklären; die Prima z. B. sollte der Vorschrift gemäß vier Jahre lang besucht

[1] Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 9. Jahrg., Nr. 2. (Langensalza, Beyer & Söhne.)

werden, damit der Schüler für die Universität reif sei⟩.

1699 ist Joh. Sebastian als zweiter unter elf Schülern der Sekunda und als in die Prima abgehender verzeichnet. Zwei Jahre war der kürzeste Zeitraum zur Absolvierung der Sekunda. Johann Sebastian brachte es also in Ohrdruf bis zum ersten Jahre der Prima, die er erst 1702 mit der Berechtigung zum Universitätsbesuch verlassen haben würde.

Die allgemeine Bildung erstreckte sich nun in dieser Zeit bei dem, wie wir sahen, vorzüglich beanlagten und gewiß auch sehr fleißigen Knaben gemäß dem Lehrplane der Schule auf die »Repetition der deutschen Materien«, lateinische Grammatik und Exerzitien, sowie Lektüre ⟨bis zu den Reden Ciceros⟩, etwas Griechisch ⟨namentlich neues Testament, dann auch Phocylides⟩, Rhetorik, sowie Arithmetik und zugehörige Übungen, auch theologische Materien ⟨bis auf die am Sonntag mittags in allen Klassen vorzunehmende »Examination« über die Predigt!⟩, hiezu kamen die Musikstunden, deren Zahl für jeden dem Schülerchore Angehörigen vier, später fünf in der Woche betrug.

Die musikalische Betätigung war zweifellos das eigentliche Element des kleinen Sebastian, und ihr verdankte er auch die Möglichkeit, zu den Kosten seines Ohrdrufer Aufenthalts kräftig beizutragen. Es waren nie über 30 und nie unter 12 Chorschüler, unter welche ansehnliche Einnahmen aus der »Cantorei«, aus der Kirchenmusik, aus Hochzeits-, wie

Grabkantus, aus dem jährlich mehrmaligen Kurrendesingen ⟨das namentlich als »Neujahr-Ansingen« einträglich sich gestaltete⟩ verteilt wurden. Man darf mit Thomas für einen Schüler wie Bach als jährliche Durchschnittseinahme die für jene Zeit erhebliche Summe von 17 Talern annehmen. Bachs Bruder aber hatte als Organist neben einigen Naturalien anfänglich nur 45 Gulden jährlichen Gehalt! — In dieser Schulatmosphäre mochte Sebastian, der mit seiner schönen Sopranstimme und großen musikalischen Begabung gewiß der Stolz seines Kantors Elias Herda war, und der sich jedenfalls auch als »Konzertist« ⟨Solist⟩ auszeichnete, wohl gedeihen, ähnlich wie später Joseph Haydn und Franz Schubert[1]⟩.

10.

Indessen verließ Bach am 15. März 1700 die Schule. »Ob defectum hospitiorum liberalium«

[1]⟩ Es dürfte solchen Geistern wohl weniger behagt haben in dem Gymnasio einer späteren — unserer — Zeit, wo die »klassische« Disziplin des Musikunterrichts meist die Rolle eines Aschenbrödels spielt und eigentlich in primitivster Form nur besteht für die Schüler, die nicht sang- und klanglos ihrem gelehrten Berufe entgegengehen wollen. Es ist dann wohl der Musikunterricht neben allerlei anderen Dingen, wie Zeichnen, Turn- und Handfertigkeitsunterricht, manchmal in die Hand eines Nebenlehrers gelegt! Woher es denn kommen mag, daß manche Gelehrte unserer Tage die Fühlung mit der musikalischen Kunst gänzlich verloren haben und dann entweder »garnicht musikalisch« oder über alle, nicht bloß »moderne« Musik entsetzt sind.

heißt es in der Matrikel, ging er mit seinem ehemaligen Mitsekundaner, der aber nicht in die Prima mit vorrückte, Erdmann, nach Lüneburg, in die Schule des Michaelisklosters. Dort war früher der Ohrdrufer Kantor Herda gewesen, der seinen Landsmann Erdmann zur Aufnahme empfohlen hatte. Ihm konnte sich auch Joh. Sebastian anschließen, da man die Thüringer Knaben im Chor besonders schätzte.

Der Grund für Bachs Weggang von Ohrdruf lag also wohl in der beschränkten Lage seines Bruders, der bei dürftigem Gehalte und zunehmender Familie sich bequemen mußte — ein Zeichen kommender Zeiten! — zum Organistenamte eine Schulstelle hinzuzunehmen. Joh. Sebastian durfte unter diesen Umständen den Bruder nicht weiter belästigen. Andererseits wollte er wohl auch seinem inneren Drange genügen, dem, speziell in musikalischer Hinsicht, Ohrdruf nicht mehr viel zu bieten vermochte.

Im Frühjahr 1700 trat er in Lüneburg in die Elitegruppe der »Mettenschüler« als Diskantist mit einem entsprechenden Gehalte ein. Und als bald darauf »bey den Soprantönen wider sein Wissen und Willen die Octave tiefer sich mit hören ließ«, wurde er doch in seiner Stellung belassen. Er wird dann instrumentaliter, als Geiger, jedenfalls auch als Akkompagnist am Klavier, ferner als Präfekt ‹stellvertretender Dirigent› fungiert haben.

In der Bibliothek und in der Betätigung dieser Chorvereinigung fand der rege Geist unseres Kunstjüngers reiche Nahrung.

Der ältere Tonsatz war in der reichen Bibliothek durch die ausgezeichneten Sammelwerke des sächsischen Rektors Abraham Schade ⟨Promptuarium musicum in vier Teilen mit 384 5—8stimmigen Motetten, 1611—16 erschienen⟩, und des sächsischen Kantors, dann Pastors Erhardt Bodenschatz † 1638 ⟨Florilegium Portense, das in zwei Teilen und acht, bzw. zehn Stimmbüchern mehr als $2^1/_2$ Hundert 4—10stimmiger Tonsätze von mehr als 90 Komponisten aufweist⟩ repräsentiert, und die neueren deutschen Meister lagen in allen irgendwie bedeutsamen Erscheinungen vor; wir finden Werke von dem Hallenser Meister S. Scheidt, dem Großmeister H. Schütz, dem Thüringer I. R. Ahle, dem Deutsch-Böhmen Andreas Hammerschmidt und anderen, welche ihrer deutschen Art die schon bezeichneten bedeutsamen italienischen Errungenschaften zunutze machten, bis herunter zu den bescheideneren Tonsetzern, etwa von der Art des Berliner Kantors Johannes Crüger ⟨† 1662⟩, der als hauptsächlichster Träger des evangelischen Kirchenliedes des 17. Jahrhunderts die einfache, schlichte deutsche Art des kirchlichen, nun aber mit Chorstimmen oder Instrumenten verbundenen Volksgesangs zu wahren suchte.

Unter der Menge von abgeschriebenen Tonwerken waren auch Stücke des alten Heinrich Bach und seines Sohnes Joh. Christoph zu finden, die sich unserem Kunstjünger mahnend an das Herz drängen mochten.

11.

Wir dürfen annehmen, daß nach jeder Richtung seiner musikalischen Ausbildung — abgesehen von den elementaren Anweisungen — die Werke der Meister, nicht irgendein trockener Kontrapunkthändler seine Lehrer gewesen. Es ist dies bei den meisten Großen der Fall. »Herr Walther von der Vogelweid« ruft Walter Stolzing den Meistersingern zu, »der ist mein Meister gewesen.« Auch bezüglich seines Orgelspiels tat wohl weniger die Unterweisung seines Vorgesetzten, des Kantors Braun, als die selbsttätige Nachahmung. An der Johanniskirche in Lüneburg wirkte zudem der Thüringer Georg Böhm[1]), der mit Bachs Künstlerahnen wohl bekannt war und dessen Tätigkeit auf Johann Sebastians Orgelkunst wiederum bestimmend einwirkte und ihn auch veranlaßte, der nordischen deutschen Kunst, an die sich Böhm weiterhin anschloß, bis zu den erreichbaren Quellen nachzugehen; die zeigten sich ihm zunächst in den Werken des Hamburger Organisten J. A. Reinken (geb. 1623), der zwar im Elsaß geboren, aber als Kind nach den Niederlanden verzogen war. Jan P. Sweelinck, der in neuerer Zeit wieder beachtete Amsterdamer Meister, der hauptsächlich in Venedig studiert hatte (gest. 1621), ist derjenige, von welchem die in S. Scheidt (tätig in Halle, gest. 1654), H. Scheidemann (Vor-

[1]) Vgl. hierüber im Bach-Jahrbuch 1908: »R. Buchmayer, Nachrichten über das Leben Georg Böhms«.

gänger und Lehrer Reinkens, gest. 1663), Reinken, Weckmann, Buxtehude (in Lübeck) und Lübeck (auch in Hamburg tätig) gipfelnde norddeutsche Orgelkunst ausgeht. Sweelinck baut auf den Tokkaten, Canzonen, namentlich der Venetianer Gabrieli und Merulo energisch weiter und bereitet besonders in der einheitlich gestalteten Fuge J. S. Bach die Bahn. Der Thüringer Böhm nun suchte seine heimische, mitteldeutsche Schule der norddeutschen anzunähern, die in einem Gegensatz zur süddeutschen (J. J. Froberger, J. C. Kerll, G. Muffat) stand. Herrschte hier mehr das sinnlich schöne, so dort ein »phantastisches und spekulatives« Element vor. Mitten inne etwa stand J. Pachelbel, der namentlich in Nürnberg und im Thüringschen wirkte, in dessen Orgelchorälen insonderheit wir eine Phantasie und Technik beobachten, die inbrünstiger und strenger der einfachen Choralmelodie zugewendet erscheinen, als es bei den norddeutschen protestantischen Meistern der Fall war. Johann Sebastian aber blieb es vorbehalten, die verschiedenen Stile und Formen zu einer höheren und universellen Orgelkunst einzuschmelzen. — Weit entfernt von einem Wunderkind, sich scheinbar langsam (allerdings auch mehr mit Ausschluß der Öffentlichkeit) entwickelnd, ergreift er alles mit äußerster Energie und dringt bei zähester Ausdauer und Fleiß bis zum Erreichbarsten vor.

Von Lüneburg wandert also der Jüngling nach Hamburg, jedenfalls mehrmals, um Neues in sich

aufzunehmen. Um die Oper, derentwegen Händel 1703 dort eintraf, scherte er sich offenbar wenig. Reinkens Choralvorspiele oder besser Orgelchoräle, mit vielen geistvollen Zügen, reizvollen und aparten Klangkombinationen ausgestattet, wenn auch nicht immer nach unserem Begriffe einheitlich gestaltet, können nicht selten als Seitenstück zu einer Predigt gelten. Wie sie, gleich dieser, aus einem gegebenen Thema entwickelt werden, so lassen sie auch gleich jener an Länge nichts zu wünschen übrig; eines von ihnen zählt beispielsweise 335 Takte. Es ist wahrscheinlich, daß wir das, was wir noch an Orgel- und Klaviersachen von Reinken kennen, hauptsächlich mit dem Sammelfleiße Johann Sebastians verdanken, der übrigens auch durch ein gedrucktes Suitenwerk desselben ⟨»Hortus musicus«⟩ später noch sich anregen ließ, Reinkensche Kammermusik für Klavier zu übertragen und — auf eine höhere Stufe zu heben ⟨E⟨dition⟩ P⟨eters⟩ No. 213, Sonate in A-Moll und C-Dur, sowie Nr. 1959, S. 75, Fuge in B-Dur⟩. Der Klavier- und der Orgelstil sind in jener Zeit noch nicht streng geschieden, das beweist namentlich auch die schon genannte Böhmische Kunst, der eine gewisse Freude am »Tonspiel«, am Schwelgen in Harmonien eignet, die uns oft dem Klaviere entsprechender zu sein dünkt. Die »Choralpartita« ⟨variationenartig⟩ ist das beste der Böhmischen Orgelkunst, die sich besonders eigenartig betätigt in der Gestaltung und Variierung der Choralmotive und des Chorals. Seine Klaviersuiten sind noch höher

einzuschätzen. Sie sind übrigens von einer Kunst beeinflußt, der Bach auch von Lüneburg aus nachzugehen die Gelegenheit ergreift, einer Kunst, die in Celle besonders gepflegt wurde: der hochentwickelten, eleganten und dabei gehaltvollen französischen Klavierkunst. Manches schrieb sich Bach ab, und der große François Couperin (1668—1733) hat einen entscheidenden Einfluß auf seine Klavierkunst gewonnen. Kompositionen, die auf Böhmische Einwirkungen deuten, sind frühe Choralpartiten (»O Gott, du frommer Gott.« »Christ, der du bist das helle Licht«); hier wie in dem in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft nun veröffentlichten Orgelchoral »Erbarm dich mein« fließen Klavier- und Orgeltechnik ineinander. Wenn ich vom träumerischen Schwelgen in sehnsuchtsvollen Harmonien sprach, so darf vielleicht Bachs 1. C-dur-Präludium des wohltemperierten Klaviers eine spätere gereifte Frucht aus solchen Einflüssen vorstellen.

Die Lehrjahre sollten nun bald ablaufen; auch in der allgemeinen Bildung markiert der Lüneburger Aufenthalt eine Hauptstation: die vollendete Prima. Damit mußte es sein Bewenden haben, zur Universität »reichte es nicht«.

FRANÇOIS COUPERIN GEN. DER GROSSE

Erste Anstellung in Weimar und Arnstadt.

12.

Die kleinen deutschen Höfe haben sich um unsre deutsche Kunst in jener Zeit ein unbestreitbares Verdienst erworben, wozu jedenfalls der Umstand mit beitrug, daß sie sich nicht wie Berlin, Dresden und andere größere Höfe eine italienische Oper halten konnten, deren Primadonna bekanntlich oft allein das Regierungsgehalt eines kleinen Fürsten beanspruchte. Es reichte höchstens zu einem Opernhaus, in dem sich aber mehr einheimische Kunst betätigte, und zu einer Kapelle deutscher Musikanten. Diese war nicht sehr anspruchsvoll, und sie konnte sich schließlich schon ein Prinz leisten. So tritt auch Johann Sebastian am 8. April 1703, am Ostertag, nicht in die Hofkapelle, sondern in die Kapelle des Herzogs Johann in Weimar ein und »wartet« als Violinist »im Rothen Schloß auf«. Näheres über seine dortige Tätigkeit ist nicht zu erfahren, möglich, daß er auch zu den Konzerten der Hofkapelle, die sich viel mit italienischer Musik befaßte, herangezogen wurde. Vielleicht gab ihm diese erste Anstellung zu wenig Gelegenheit zum Lernen, — als

ihm nach einem Vetternbesuch in dem lieben alten Arnstadt, wobei er Orgel spielte, die Organistenstelle an der »Neuen Kirche« angetragen wurde, griff er zu. Denn die Kirche war zu jener Zeit die Aktionsstätte deutscher Kunst. Das Gehalt an der Neuen Kirche war entsprechend, das Amt nicht anspruchsvoll, die Orgel verlockend, Muße zur Arbeit genügend vorhanden; mit »Schüler- und Adjuvanten«- ⟨unterstützendem Dilettanten-⟩ Chor konnte Bach experimentieren.

Die Orgel mit ihrem Reichtum an Tönen und Farben, ihrer ziemlich entwickelten Mechanik marschierte damals dem in der Entwicklung begriffenen Orchester voraus, sie war in Wirklichkeit die »Königin der Instrumente«. Hier fand der junge Genius zunächst ein ihm zusagenderes Arbeitsfeld als an einem Geigenpulte, ein Arbeitsfeld, das zudem noch nicht zu stark von den Ausländern okkupiert war.

13.

In Arnstadt »zeigte er eigentlich ⟨wie der Mizlersche Nekrolog sagt⟩ die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspielens und in der Komposition, welche er größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte«. Dieses »eigene Nachsinnen« ist ein Charakteristikum der Bachschen Kunst überhaupt; es beherrscht sie in stets sich steigerndem

DIE SCHLOSSKIRCHE IN WEIMAR ZU BACHS ZEIT

Aus: Bojanowski, Das Weimar Joh. Seb. Bachs ⟨Weimar, H. Böhlaus Nachf.⟩

Maße bis zum Ende ihrer Tage. Dieses ununterbrochene eigene Nachsinnen ist der Hauptträger jeder wahrhaftigen künstlerischen Arbeit und jedes Fortschrittes, und es ist auch in unseren Tagen dem häufig ausschließlichen Schwelgen in den etwa durch den Bayreuther, Weimarer oder heute durch den Münchener Meister erworbenen Reichtümern entschieden vorzuziehen.

Bach hatte nun Gelegenheit, sein gesamtes Rüstzeug an einer »Kirchenmusik« zu erproben. Sogleich ergreift er sie. Im Anschlusse an die damalige Kirchenmusik der mittel- und norddeutschen Meister läßt er, gewiß zum staunenden Entsetzen der biederen Arnstädter, eine Kantate auf den ersten Osterfeiertag los, die in bezug auf jugendliches Feuer, auf ungeniertes Wagen in betreff der Mittel, auf realistische Zeichnung keinen »neuzeitlichen« Wunsch unbefriedigt läßt; er wählt natürlich gleich die größere zweiteilige Form, von der die »prima parte« vor, »seconda parte« nach der Predigt musiziert wird. »Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen« ist der grundlegende Bibelspruch, mit dem nach einer majestätischen ⟨Streichinstrumente und Orgel, Adagio⟩ und siegesfreudigen ⟨drei Trompeten und Pauken, Allegro⟩ Einleitung ⟨»Sonata« — im alten Sinne⟩, deren letzter Teil als leitender Ostergedanke auch in »seconda parte« wiederkehrt, die Baßstimme einsetzt. Die »Objektivität« des Chores hat im ganzen ersten Teil gar keinen Platz, alles ist höchst persönlich und drama-

tisch empfunden, obwohl der Kantatentext in einem geistlichen Lied wurzelt, das sich Bach nach seinem Bedürfnis zerlegt. Die Baßarie sowie weiter folgende Arien sind mehr in der alten, aus der strophischen Liedform erwachsenen, knappen Gestalt gehalten, während das dazwischen liegende Duett für Sopran und Alt auf die kommende Dacapo-Arie der Italiener deutet. Hier übrigens, wie in einem nach neuerer Art stilisierten, aber noch etwas steifen Rezitativ und in einigen anderen Episoden des Werkes hat eine Überarbeitung Platz gegriffen. Im zweiten Teile treffen wir neben der Gütergemeinschaft mit älteren Herren auch sehr Persönliches und »Kraftgeniales«, zum letzteren gehört das Schildern des »Rasens des Höllenhundes«. Ferner taucht hier eine bekannte wehmutsvolle Chromatik auf ‹»Ihr klaget mit Seufzen, ihr weinet«›, wie auch bereits ‹im ersten Teile› Bachsche Schmerzensakzente sich ‹beim »Gekreuzigten«› zeigen. Den Beschluß bildet die vom vierstimmigen Chor vorgetragene Kirchenliedstrophe »Weil du vom Tod erstanden bist« in der der Gemeinde bekannten Weise. Die Instrumente schließen sich an, nur die erste Geige geht ihren eigenen Gedanken nach.

14.

Auch ein Klavierwerkchen legt Zeugnis ab von dem Werden und Wachsen des »Dichters in Tönen«, wie Forkel sagt. Der dem Wandern huldigende

ältere Bruder Johann Jakob entschloß sich, seine Stadtpfeiferkunst der Feldmusik des schwedischen Königs Karl XII. zugute kommen zu lassen. Als Abschiedsgruß nun widmet ihm Johann Sebastian ein »Capriccio über die Abreise seines geliebtesten Bruders«. Dieses famose Dokument alter »Programmusik« stützt sich auf bereits vorhandene, namentlich auch bei den Franzosen gepflegte Kunst, die zum Teil ihr Programm dem zu erreichenden Ausdruck entsprechend »musikalisch« faßt und ihm auch völlig gerecht wird. Hierher gehört z. B. Kuhnaus, des Vorgängers Bachs in Leipzig, »Sonata: 1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2. Davids erquickendes Harfenspiel, 3. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe« aus den »biblischen Historien«, die ⟨1895 neu herausgegeben⟩ heute noch beachtenswerter sind als viele Dutzende alter Orgelfugen. Oder die mehr äußere Vorgänge malen will, wie es früher zumeist üblich war ⟨Haydn⟩ und auch bislang ⟨z. B. bei Smetana⟩ oft noch vorwaltete, aber nicht selten in den Augen kurzsichtiger Kunstrichter die ganze Gattung diskreditiert. In des schon genannten Buxtehude Suiten, worin »die Natur und Eigenschaft der Planeten abgebildet«, die bekanntlich von den Astrologen zu personifizierten Himmelsmächten entwickelt worden waren, haben wir einen Nachklang jener Bestrebungen vor uns, die, auf griechische Philosophie sich stützend, durch das ganze christliche Mittelalter hindurch die Musik im Sinne mystischer, theologischer, allegorischer, symbolischer,

aber auch mathematischer Spekulationen werteten und auszubilden trachteten. So viel Unfruchtbares und Schiefes, namentlich in musikalischer Theorie, nun auch hiebei zutage gefördert wurde — in dem Trachten, die Musik mit als Dolmetsch metaphysischer Größen aufzufassen und auszubauen, offenbart sich doch auch etwas von tiefer Auffassung vom Wesen der Kunst. In ähnlichem Sinne pflegten die Kirche und einzelne Orden die Musik. Auch in diesem Sinne mit räumt Luther der Musik »den nächsten locum nach der Theologie« ein, und faßt wohl auch J. S. Bach seine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« auf, in der wir einem gesunden Realismus wie allerlei symbolischen Elementen begegnen.

Jenes heute jedermann ⟨E. P. Nr. 208, S. 30⟩ leicht zugängliche, mit entsprechenden Überschriften versehene fünfteilige Capriccio nun läßt uns die Sicherheit und bereits gewonnene Selbständigkeit des Stiles und Ausdrucks des jugendlichen Künstlers nicht

---

1) Es bleibt sehr zu bedauern, daß der phantasievolle und künstlerisch begeisterte Bachforscher Philipp Spitta mit allen Mitteln Bach in diesem herzlich gemeinten Jugendwerke eine quasi polemische Absicht unterzuschieben bestrebt ist, etwa als ob Bach mit einem prophetischen Seitenblicke auf F. Liszts Programmusik und einem »ironischen« Lächeln diese Kunstfrage erledigt haben wollte, er, »dem es unerträglich sein mußte, die Kunst auf Krücken wandeln oder Magddienste tun zu sehen«! Spitta weiß so gut und besser als andere, wie bei Bach uns oft ein einziges Wort die musikalische Absicht des

genug bewundern[1]). Das in der durchgeführten Figur des ersten Teiles bis zum Liebkosen vordringende Schmeicheln, die möglichen schrecklichen »casus«, wie sie in dem Tonartenwesen des zweiten Teiles (die Fughette beginnt in g und endigt in f!) angedeutet sind, dieses sich auf Grund des klagenden Basso obstinato entwickelnde allgemeine Stöhnen, Schluchzen und Heulen des dritten Teiles, dieses hastige Abschiednehmen im kurzen vierten Teile, worauf im fünften das Posthorn zur Abreise mahnt, dessen Thema schließlich zu einer freigestalteten Doppelfuge benutzt wird und eine Art Familien-Trostunterhaltung vorstellt — alles außerordentlich treffend, sprechend, knapp, bestimmt, meisterlich.

Meisters deutet, was zu malen möglich ist, malt er mit musikalischen Mitteln. Die zahlreichen Orgelchoräle bedeuten samt und sonders Programmusik in deren höchstem Sinne. Freilich — das poetische Programm des Orgelchorals, die Liedstrophe, unterschlägt man auf den Konzertprogrammen meistens und duselt lieber in der Art der gedankenlosen Lyrik, etwa der »Lieder ohne Worte«. Spitta selbst erläutert manche poetisch-musikalischen Momente sehr treffend und muß zugeben, daß Bach vorhandene oder errungene Formen stets neu gestaltet, ganz wie auch der Programmusiker bereits Gewonnenes neu, der Idee entsprechend zu verwenden und zu gestalten sucht. Es gibt bekanntlich keine Fuge von Bach, die sich in der Form genau an eine andere bände, etwa an das Universalrezept mancher Kontrapunktlehrer von heute!

So scheint mir, daß der große Forscher in Berlin außer Kontakt geriet mit den auch in der modernen Kunst sich offenbarenden Wirkungen des »munteren«, stets »auf Neues sinnenden« Kunstgeistes.

In einem anderen, Sonate bezeichneten Stück ‹E. P. ebendort, S. 20, leider ist hier das »Imitatio Gallina Cucca« unterdrückt› wird im Schlußsatz das Gackern der Henne zum musikalisch treffend wiedergegebenen Thema und Gegenmotiv einer Fuge benutzt. Auch seinem Erzieher, seinem ältesten Bruder, widmet er ein Capriccio ‹E. P. ebendort, S. 1›; daß es nicht lustig, sondern eine etwas umständliche Fuge geworden, daran war wohl die Erinnerung an den breitspurigen Unterricht und an die Grausamkeit des Bruders schuld, der ihm das mühsam abgeschriebene Fugenheft abgenommen hatte. Das war vielleicht Ironie! Im übrigen ist der Bachsche Fugenstil noch im Werden begriffen, wie auch verschiedene andere Arbeiten beweisen; auch die Einflüsse der genannten Orgelmeister stehen noch häufig unvermittelt nebeneinander. Bach, sie übrigens schon in verschiedener Hinsicht überragend, sollte noch immer lernen und in sich aufnehmen — was ihm natürlich in Arnstadt nicht möglich war.

15.

Ende Oktober 1705 bittet er sich einen vierwöchentlichen Urlaub aus und wandert nach Lübeck. Dort wirkte an der Marienkirche ein berühmter Orgelmeister, Dietrich Buxtehude, dessen Orgelkunst und Kirchenmusiken sich eines großen Rufes erfreuten. Hier sollte Johann Sebastian reiche Anregung finden. Er lernte einen Meister nordischer

deutscher Kirchenmusik und einen anerkannten Orgelmeister kennen, der zwar schon bejahrt war und sich bereits 1703 nach der auch an ihm erprobten Sitte vom Amt zugunsten desjenigen zurückziehen wollte, der »sein Eidam wolle sein«, aber von dem er ein um so reicheres Lebenswerk kennen lernen sollte. Zunächst von dem Orgelmeister. Für den Orgelchoral hatte Bach schon durch seinen Bruder von Johann Pachelbel sowie später durch J. A. Reinkens Kunst Fingerzeige erhalten, und schon als Knabe hatte er sich andre Formen süddeutscher Orgelkunst ‹I. J. Frohbergers aus Halle, in Wien blühend, nachdem er bei Frescobaldi in Rom studiert hatte, J. C. Kerlls, in München hauptsächlich tätig› zu deuten versucht. Von Buxtehude, den er zunächst scheu und ehrfürchtig »behorchte«, sollte er noch weit entscheidender beeinflußt werden.

16.

Dietrich Buxtehude, dessen Orgelwerke zumeist Spitta in zwei Bänden veröffentlichte, ist zweifellos der bedeutendste Vertreter und Vollender jener nordischen deutschen Orgelkunst: In der »Orgelimprovisation« der Tokkata, »gefestigt durch einen fugenartigen Kern«, ist er es nicht viel weniger als in Präludien und Fugen, Ciaconnen uud Passacaglien. Diese Formen, unter denen die Fuge allerdings mehr in der Entwicklung begriffen ist, haben einen großen Zug: die Themen sind sprechend

und charaktervoll, ihre Entwicklung zeigt eine große Innerlichkeit und Weichheit der Empfindung; der sehnsüchtig geschwellte übermäßige Dreiklang, der uns bei R. Wagner so anheimelt, ist ein Charakteristikum jener Kunst. Nicht selten erscheint die Phantasie jener nordischen Meister überhaupt als ein Ausfluß der nordischen Natur: es klingt oft in ihren Pedalstürmen wie Meeresbrausen und in ihrem Rückpositiv-Spiel wie Wellenlispeln durch. Die Fuge Buxtehudes zeigt gegenüber früheren, namentlich aus den Kanzonen und innerhalb der Tokkaten, Capriccios, Phantasien ersichtlichen Bestrebungen, auch gegenüber anderen protestantischen Orgelmeistern, wie beispielsweise Pachelbel, die vermöge ihrer am protestantischen Orgelchoral gewaltig erstarkten harmonischen und polyphonen Kunst den katholischen süddeutschen Meistern bald überlegen sich zeigten, große Fortschritte. Sie strebt ins Weite, Große, und das einer bestimmten Physiognomie nie entbehrende Hauptthema wird in der Regel im Verlaufe, bei jeder neuen breiten Durchführung umgebildet, es wird auch manchmal ein neues eingeschmuggelt, ohne daß gerade die letzten Konsequenzen einer Doppelfuge gezogen würden. Wird hierdurch einer Ermattung vorgebeugt, so geschieht doch nicht selten der Einheitlichkeit Abbruch. Wie sehr Bach diesem Meister innerlich verbunden blieb, zeigt uns manche Fuge Bachs und namentlich sein gigantischer Passacaglio in C-Moll, der, so hoch er gleich einem Dome über Buxtehudes Gotteshaus sich erhebt, doch

volle Wesensgemeinschaft mit dem nordischen Meister selbst in Einzelzügen nicht verleugnet.

Endlich die von einer reichen Phantasie zeugenden, von glänzender Technik getragenen Orgelchoräle Buxtehudes wiesen Bach auf allerlei sinnvolle Klang- und Farbenkombinationen: die Melodie mittels vierfüßiger Register als Sopran im Pedal oder mittels achtfüßiger Register als Tenor im Pedal zu führen, wodurch der Charakter und die Farbe der übrigen Stimmen, namentlich des Basses in der linken Hand, sich verändert, ferner jenes bei den nordischen Meistern und Virtuosen beliebte mehrstimmige Pedalspiel, dann die mannigfache Art, die Choralmelodie neu einzukleiden und mit anderen Themen zu kombinieren. —

17.

Mittlerweile hatten auch die »Abendmusiken« Buxtehudes begonnen. Der erst erregt Lauschende, dann näher zur Orgel und an den Meister Buxtehude Herantretende sollte von neuem gefesselt werden. Die Abendmusiken sind Vorläufer der Kirchenkonzerte und vielleicht hervorgegangen aus Orgelvorträgen, die sich reiche Kaufherren zur Unterhaltung — natürlich gegen »Erkenntlichkeiten« — darbieten ließen, wenn sie Donnerstags abends zur Börse gingen. Der Zuhörerkreis erweiterte sich, die Erkenntlichkeiten setzten sich in eine »Kollekte« um, zum Orgelspieler gesellte sich bald die ganze

Kirchenmusik, ihre Abhaltung wurde dann auf die Sonntagabende der Adventszeit verlegt.

Sie gemahnen mit ihren frommen Betrachtungen meist biblischer Szenen oder Abschnitte an die alten, von Musik begleiteten Andachten ‹»Oratorium«› des Römers Philipp Neri, sind aber natürlich musikalisch eine Frucht der Bestrebungen des neueren Oratoriums; in Umfang und Zuschnitt unterscheiden sie sich oft nicht von der kirchlichen Kantate jener Zeit, der man sie am füglichsten zurechnet. Sie wurden früher als Drama per Musica, wobei die Handlung unterbleibt, bezeichnet; wir kennen auch unter Bachschen Kirchenkantaten gewisse dramatisch angelegte »Dialoge«, und jener Name verblieb den meisten weltlichen Kantaten. Treffen wir unter den Abendmusiken Buxtehudes mehr zum Dramatischen hinneigende, so unter seinen Kantaten ‹der »offiziellen« Kirchenmusik› mehr lyrisch-beschauliche Elemente. Die Kantaten Buxtehudes bedeuteten für Bach, der sich in ähnlicher Weise bereits betätigt hatte, nicht etwas völlig Neues, aber mancherlei konnte er beobachten: die freie musikalische Behandlung des meist aus Bibelwort, Gesangbuchversen und Zutaten bestehenden Textes, dessen dichterische Form freilich manchmal sehr anfechtbar erschien; dagegen bestand wohl auch einmal eine Kantate nur aus Bibelworten mit Liedstrophe oder aus einem Gesangbuchlied. Es fesselten ihn die phantasievolle Verwendung der orchestralen und vokalen Mittel und vielerlei malerische Züge, der nach älterer Art

meist fünfstimmig gehaltene Chorsatz, die rezitativisch-ariosen Versuche, die mancherlei Einkleidungen und Abwandlungen der alten strophischen Aria, die Stellung und Behandlung des Kirchenliedes und die vokale Ausbeutung seiner Melodien, ähnlich wie man's im Orgelchoral schon instrumental getan hatte. Die früheren Kirchenmusiken ‹Kantaten› Bachs erscheinen denn in der Tat nach verschiedenen Richtungen von Buxtehudes Kunst, über die ein neuerlicher reicher Fund von Manuskripten bald noch genauere Aufschlüsse wird geben können, angeregt. Freilich, Bach hebt diese Kunst sogleich höher. Und wollen wir uns ein Bild machen von der höchsten Gestaltungsmöglichkeit dieser älteren Kantate, so dürfen wir nur J. S. Bachs berühmten Actus tragicus aus den nächsten Jahren ins Auge fassen: ein Wunder künstlerischer Wiedergabe des innerlich Erschauten und Erlebten. Als »musikalisch-architektonisches Werk« betrachtet ‹»sofern dies möglich«› — ein »kurioses Monstrum von übereinandergeschobenen, ineinandergewachsenen Sätzen, wie sie die ebenso zusammengewürfelten Textphrasen sich haben zusammenfügen lassen, ohne alle Gruppierung und Höhenpunkt«, aber »von wundervoller Innerlichkeit, kein Takt Konventionelles, alles durchgefühlt«, schreibt M. Hauptmann an O. Jahn. Man sieht, wie die ästhetischen Schönheitsbegriffe einer glücklich hinter uns liegenden Zeit ins Wanken geraten, ähnlich wie bei dem Wiederauftauchen A. Dürerscher Kunst.

18.

Wer wäre erstaunt, zu vernehmen, daß Bach darüber die Heimkehr vergessen hatte? Am 21. Februar 1706 wird »der Organist Bach in der Neuen Kirche« vor das Arnstädter Konsistorium geladen und ihm vorgehalten, daß er, der vier Wochen »Verlaub gebethen, wohl 4mahl so lange außen blieben sey«. Aber auch ältere Sünden werden bei dieser Gelegenheit ihm vorgerückt, er habe »in den Choral viele wunderliche Variationes gemachet, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden«, er habe da nicht selten »einen tonum peregrinum«, ja sogar »contrarium einfließen« lassen, er habe bisher »gar nichts musiciret, dessen Ursach er geweßen«, jedenfalls »weile mit den Schühlern er sich nicht comportiren wolle«, aber man »könne ihm keinen Capellmeister halthen«. Ein Schüler motiviert eine vorgefallene »désordre zwischen denen Schühlern und dem Organisten« damit, daß »Bach bißhero etwas gar zu lang gespiehlet«, nach pfarrherrlicher Rüge aber gleich »auf das andere extremum verfallen« wäre.

Wir können uns lebhaft denken, daß diese Gerichtsszene einen Stachel im Herzen des jungen Künstlers zurückließ, und als er im November wegen einer versprochenen schriftlichen Antwort gemahnt und ihm vorgehalten wird, daß, wenn er die Besoldung annehme, er sich auch nicht schämen dürfe, mit den Schülern zu musizieren, ferner, daß er ohne

Machtbefugnis ohnlängst eine »frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musizieren laßen« — da mag es in ihm aufgekocht haben. Diese öffentliche Behandlung seiner intimeren Angelegenheiten, gar, wo er doch seinem Pfarrer Mitteilung gemacht, dieses ungehörige Qualifizieren seiner übrigens freiwilligen Arbeit mit den Schülern, der sich ihm aufdringende Vergleich mit dem reichen kirchenmusikalischen Leben in Lübeck und anderes mochten ihm den Aufenthalt in Arnstadt verleiden. Er suchte sich anderswo ein Nest, in das er jene fremde Jungfer, zweifellos seine Verlobte, als Meisterin führe.

Bach in Mühlhausen.

19.

In kleinen Städten und an kleinen Höfen — hier sehen wir das Lebenswerk J. S. Bachs, gestützt auf die Traditionen alter, heimischer und auf die Bestrebungen neuer Kunstbewegungen, heranreifen. Im Juni 1707 tritt er sein neues Amt in Mühlhausen i. Th. an, einer freien Reichsstadt, die ein kleines Stück protestantischer Kirchenmusik-Geschichte repräsentiert. Hier wirkte im 16. Jahrhundert, vorzugsweise auf dem Gebiete des vierstimmigen, meist deutschen geistlichen Liedes Joachim ⟨Möller⟩ von Burgk, der Genosse J. Eccards, der hier geboren ist; hier nahm die deutsche kirchliche Tonkunst durch Johann Rudolf Ahle ⟨1673⟩ einen neuen Aufschwung ⟨»Geistliche Dialoge«, »Thüringischer Lustgarten« usw.⟩; sein in gleicher Richtung tätiger Sohn und Nachfolger J. G. Ahle wurde auch als Dichter gekrönt. In dessen Amt nun rückt Bach ein. Nichts Kleines! Denn dieser jüngere Ahle war auch Stadtrat, der ältere aber sogar einer der Bürgermeister gewesen! Bach ist indessen vorläufig auf eine andere Standeserhöhung bedacht: Am 17. Oktober wird in

einem benachbarten Pfarrdorfe der »Ehrenveste Herr Johann Sebastian Bach, ein lediger Gesell und Organist zu S. Blasii in Mühlhausen copulirt« mit »der Tugendsamen Jungfrau Marien Barbaren Bachin, des weyland Wohlehrenvesten und Kunstberühmten Herrn Johann Michael Bachens, Organisten im Amte Gehren . . . . jüngsten Tochter«. Dem hohen Rat aber, der sich am 4. Februar 1708 zu einem Viertel der großen Korporation erneuert, gilt ein großes Werk: Die Ratswahl-Kantate, von Bach selbst nicht als »Concerto« ⟨d. i. konzertierende Musik⟩, wie die Kantaten von ihm zumeist, sondern als »Motette« bezeichnet. Dieser Name läßt sich zwar kaum rechtfertigen, aber in jener Zeit deutscher Kunst, wo die reine Acappella-Musik ziemlich abgestorben war, in Anbetracht des Überwiegens biblischen Textes und der Gesangbuchsverse über frei gedichteten einigermaßen begreifen. In der Kantate, die sich in vielen Punkten über die früher genannte erhebt, sucht er bereits Gewonnenes und bei Buxtehude Gehörtes zu vertiefen; das Orchester ist selbständiger, beredter, er teilt es in vier »chori«: 1. Streichquartett ⟨Geigen, Bratsche, Baß⟩; 2. zwei Hoboen und Fagott; 3. zwei Flöten und Violoncell; 4. drei Trompeten und Pauken. Einzelnes in der Darstellung und im Ausdruck wird flüssiger und höchst charakteristisch gestaltet. — Von Bach kalligraphisch schön und sorgfältig in Partitur und Stimmen geschrieben, wurde das umfangreiche Werk in Gemäßheit seines »hohen« Zweckes auf Kosten des

Rates durch den Druck veröffentlicht, eine Freude, die Bach an keinem seiner Kantaten-Meisterwerke mehr erleben sollte.

Auch den Fragen der praktischen Musikübung widmete er sich hier und später nach allen Seiten mit seinem ganzen eminenten, umfassenden Können. Er entwarf eine eingehende Disposition zur eingreifenden Reparatur der Orgel. — Aber Mühlhausen sollte dem jungen Aar nur als kurze Station für seinen ersten Flugversuch dienen. Der auf die musikalische Vergangenheit stolze und infolgedessen träge und lässig gewordene Sinn der Bürger, die Streitigkeiten zwischen den Theologen der Stadt, von denen die kirchliche Kunst sicherlich nichts profitierte, mögen das ihrige dazu beigetragen haben, daß Bach fortzukommen trachtete.

Man beobachtet heute mit Genugtuung, daß der Kirchenmusiker J. S. Bach auch bei den Theologen der verschiedensten Richtungen an Ansehen gestiegen ist und Bachs Kunst an Terrain gewinnt. Zu Lebzeiten des Meisters war es anders; Bach hatte kaum mit jemand mehr Hader als mit Theologen — wenn ihn auch mit einigen aufrichtige Freundschaft verband. Sein religiöses Empfinden und seine Überzeugung wurzelten wohl weniger in der Theologie seiner Zeit als vielmehr in der Bibel und ihrem Vertreter deutscher Art, Martin Luther, dessen Werke er anscheinend sogar in zweifacher Ausgabe besaß, dessen germanisch unbeugsame wie kindlich weiche Natur offenbar der seinigen sehr verwandt

war. Wie sein Nachlaß bewies, war ihm auch die alte mystische Richtung der deutschen Predigt vertraut. Gewiß nährte sich sein Geist auch an der herrschenden »Kirchenphilosophie« jener Zeit, selbst für theologische Polemik zeigte Bach großes Interesse, auch blieb er dem Kultus der Kirche, in der er erzogen, zeitlebens treu und verständnisinnig zugetan, aber im übrigen hielt er sich als echter und wahrhaftiger Künstler den Rücken frei und ließ sich nicht in das Schlepptau theologischer Richtungen nehmen. Seine kirchliche Tätigkeit stand ihm höher als das Behagen des Einvernehmens mit theologischen Kreisen. Nur so konnte er seiner eigenen hohen Mission gerecht werden.

In Mühlhausen zogen sich der orthodoxe und der pietistische ‹d. i. mehr auf lebendiges Christentum dringende› Hauptprediger auf den Kanzeln herum, so daß die weltliche Behörde eingreifen mußte. Man ist nun geneigt, hier wie bei späteren Gelegenheiten im Interesse Bachs anzunehmen, daß er dem Pietisten seine Sympathien schenkte. Aber das war nicht der Fall. So warm er — im Sinne aufrichtiger Pietisten — seine christliche Gesinnung betätigt hat und betätigt haben mag: wir finden ihn meist in Verbindung mit Geistlichen orthodoxer Richtung, so wenig ihm auch das Gebahren einzelner »kleiner Päpste« zugesagt haben wird. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Orthodoxen gemäß ihrer Auffassung des Kultus seiner Kunst Raum ließen und lassen mußten. Die Pietisten predigten

nicht minder lang, aber das Singen konnte nicht kurz genug sein — ein paar Liedverse neumodischen Geschmacks, das genügte. Ihnen galt die Kunst als ein Stück »Welt«, deren Fürst bekanntlich der Teufel ist.

Bach aber, der wie jeder Große seine Mission als eine göttliche auffaßte, wollte sein Kunstideal durchsetzen, etwa ähnlich, wie Richard Wagner sein Bayreuth. Seine von der kirchlichen Perikope abhängige, von gleichgestimmten, der Kirchenzeit angepaßten Kirchenliedern getragene Musik wollte wohl kaum bescheiden hinter die Predigt zurücktreten. Was da um ihn herum gewohnheitsmäßig gepredigt wurde, war ihm vielleicht manchmal ebenso gleichgültig als vielen Predigern das Singen und Musizieren, aber wer seinem großen Werke förderlich war, war ihm als Mitarbeiter willkommen, und das waren meistens, wie der Kantatendichter Neumeister, energische Orthodoxe, die übrigens, gleich dem alten Paul Gerhardt, innige Dichter sein konnten und die wohl auch ihr christliches Empfinden nicht minder betätigten wie die Pietisten.

Bach, der in der mystischen wie pietistischen Lebensauffassung, in der orthodoxen Predigt und Polemik wie in vermittelnder theologischer Literatur wohl bewandert war, suchte aber seine frommen Texte auch oft unter recht übel berüchtigtem »Dichtervolk«; es sei nur auf die Matthäuspassion hingewiesen. Sein Ideal nun, das er durchsetzen will, das sich auch bei seinen mancherlei Kunstreisen

herausgebildet haben mag, bezeichnet er bestimmt und klar in dem Entlassungsgesuch an den Mühlhausener Rat vom 25. Juni 1708, worin er schreibt: »Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren und Ihren Willen nach gerne aufführen mögen und sonst nach meinem geringen Vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music, und offt beßer als allhier fasonierten harmonie möglichst aufgeholffen hätte, und darümb weit und breit, nicht sond kosten, einen guthen apparat der auserleßensten kirchen Stücken mir angeschaffet . . . . .: so hat sichs doch ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur zeit Die Wenigste apparence ist, daß es sich anders, obwohl zu dieser kirchen selbst eignen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte . . . . .«

Also »Widrigkeiten« und, wie er an späterer Stelle seiner Eingabe sagt, »Verdrießlichkeiten« ließen ihn die Erreichung seiner Absichten fraglich erscheinen, namentlich da auch der Stand der technischen Hilfsmittel ‹façonierte Harmonie!› sehr zu wünschen übrig ließ. Bach aber mochte sich jetzt seines Könnens bewußt geworden sein und zugleich der notwendigen Voraussetzungen für sein Schaffen.

Bach in Weimar und Köthen.

20.

Der Stadtpfeiferknabe hatte sich zum Meister entwickelt. Nicht als ob damit »des Lernens ein Ende« gewesen sei — es dürfte vielmehr keiner unserer Großen in dem Maße fortgesetzt neue Anregungen in sich aufgenommen haben wie er. Und doch, eine einheitliche Grundstimmung durchzieht zugleich Bachs Schaffen wie kaum das eines anderen!

Überblicken wir nun zunächst den äußeren Rahmen von Bachs Tätigkeit, so setzt sich dieselbe an »Höfen und an niedrer Statt« fort, aber in erhöhter künstlerischer Position und mit wechselndem Programm.

In die Hofkapelle von Weimar wurde er zunächst, von 1708 an als Hoforganist und Kammermusikus berufen, 1714 wird er auch Konzertmeister. Seine Haupttätigkeit entfaltete er somit an der Orgel, sodann hatte er als Violinist und Cembalist bei der Kammermusik mitzuwirken, endlich widmete er sich hier der allmählich regelmäßig und nach neueren Mustern eingerichteten Kirchenmusik als Komponist und jedenfalls auch als Dirigent, da der alte Kapell-

meister S. Drese hinfällig war, und sein Sohn, der Vizekapellmeister, eine musikalische Null gewesen zu sein scheint. Bach hat hier seine Orgelbank in der Schloßkirche ⟨die der Volksmund wegen einer vom Altar zur Decke aufragenden schmalen Pyramide »Weg zur Himmelsburg« nannte⟩ zum Fürstensitz aller Orgelspieler und -komponisten auf Jahrhunderte hinaus erhoben. Nach späteren Perioden der Verflachung und beklagenswerten Tiefstandes der Orgelkunst haben wir erst in neuerer Zeit unter Mitwirkung der virtuosen Klavierkunst ⟨Lisztsche Schule!⟩ wieder die Einsicht in das wahre Wesen des Orgelstiles gewonnen, uns wieder etwas von Bachscher Technik und Gesichtsweite angeeignet. Hier, auf diesem Grunde, werden — etwa unter Berücksichtigung einiger Andeutungen des auch die Orgel als Medium verwendenden symphonischen Meisters F. Liszt — neue Bestrebungen einzusetzen haben, wie dies auch tatsächlich bereits der Fall ist.

In der Kammermusik, die von italienischen Meistern beherrscht wurde, sollte von jetzt an Bach bald seine Überlegenheit zeigen. In der Kirchenmusik ferner strebt er während der Weimarer Zeit neue Ideale an.

Die Ausflüge, die Bach alljährlich unternimmt, gestalten sich allmählich zu Gastrollen seiner Kunst. So führt er im Spätherbst 1714 in Leipzig eine seiner Kantaten im Gottesdienste auf, und im Jahre 1717 ist er in Dresden, wo er mit dem französischen Klaviervirtuosen Marchand im Kreise der Musiker

und Musikfreunde um die Palme des meisterhaftesten Spieles zu ringen sich bereit finden läßt. Der Franzose, vom Hofe hochgeehrt und reich beschenkt, zieht indessen vor, diese Öffentlichkeit zu vermeiden und Bach durch seine Abreise als Sieger anzuerkennen. Der deutsche Künstler aber verzichtet auf Ehren und Geld und begnügt sich mit der Anerkennung der »Kenner«. Ja, noch mehr Entsagung sollte von ihm gefordert werden. Nach Weimar zurückgekehrt, mag er der endlichen Anerkennung seines Weimarer Wirkens um so mehr gewärtig gewesen sein, als der Kapellmeister, dessen Arbeit er häufig mit übernommen hatte, vor Jahresfrist ⟨1716⟩ gestorben war. Er sollte sich schmerzlich getäuscht sehen, nachdem der beliebtere, modische Ph. Telemann in Frankfurt a. M. ⟨zugleich Hofkapellmeister in Eisenach⟩, der übrigens zu Bach im Verhältnisse eines »Gevatters« stand, abgelehnt hatte, scheint man Dreses Sohn ernannt zu haben, trotzdem daß große kirchenmusikaliche Arbeiten zum dreitägigen Jubelfeste der zweiten Säkularfeier der Reformation ⟨31. Oktober bis 2. November 1717⟩ bevorstanden.

Bachs leidenschaftliches Künstlertemperament wird sich nun Luft gemacht haben, denn nach neueren Forschungen hatte er anscheinend nicht die Ehre, eine jener Festkantaten zu komponieren. Und als er in seinem göttlichen Eigensinn jedenfalls in nicht ganz höfischer und höflicher Form seine Dimission — offenbar wiederholt — forderte, scheint die »landesväterliche Fürsorge« des als ernst, fromm, den Künsten

FÜRST LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN

und Wissenschaften wohl gewogen bezeichneten Herzogs Wilhelm Ernst in dem Benehmen Bachs ein revolutionäres Moment entdeckt zu haben. Es deutet prophetisch auf die Lage des Bayreuther Meisters, wenn wir lesen: »6. November ist der bisherige Konzertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender Dimission auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter ungnädiger Dimission des Arrestes befreyet worden«[1]! Daheim harrten indessen die Frau und vier Kinder, auch einige »Lehrlinge« des Oberhauptes, das die Orgelbank bereits einem Schüler überlassen hatte!

21.

Ganz anders gestaltet sich die musikalische Aufgabe in Köthen, wohin Fürst Leopold unseren Bach als »Direktor derer Cammermusiquen« berief. Nach R. Bunges Mitteilungen[2] setzte der 13jährige Erbprinz 1707 bei seiner sparsamen Mutter die Anstellung von drei Hofmusikanten durch, um mit diesen die Kammermusik pflegen zu können, bei welcher er Violine oder Gamba spielte. Als er 1715 majorenn geworden und bald darauf die Regierung von seiner

---

[1] Mitgeteilt in P. von Bojanowskis Schriftchen »Das Weimar J. S. Bachs« 1903.

[2] Bach-Jahrbuch 1905 »Johann Seb. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente«.

Mutter übernommen hatte, scheint er sein Bestreben sofort darauf gerichtet zu haben, die Musikkapelle auszubauen. Und schon 1717 zeigen die Protokolle etwa 14 Kapellmitglieder und Trompeter ‹darunter bedeutende Kammermusici›. Dieser instrumentalen Kapelle setzt Fürst Leopold Bach als neuen Kapellmeister vor, der sich also hier mehr auf die Kammermusik und damit zusammenhängende Orchestermusik zurückzog und darin vertiefte. Die reiche und vielgestaltige Köthener Kammermusik des Meisters ist heute erst zum Teil unserem Musikprogramm wiedergewonnen worden. Es dürfte übrigens zu untersuchen sein, ob nicht schon manche der Orchesterwerke in die Köthener Zeit fallen. Die Kirchenmusik fiel hier weg, da der Hof calvinistischer Konfession war. Dem Meister erschien diese als »kunstfeindlich und schwunglos«, und er sandte seine Kinder in die neu gegründete lutherische Schule. Es konnte hier also auch nur sporadisch eine einfache vokale Kammermusik gedeihen, die hauptsächlich dem Preise des Fürsten galt, der Bach offenbar mehr war als ein »Gönner« und ihn selbst auf seinen Reisen nicht missen mochte. Von einer solchen Reise kehrte Bach einst im Sommer 1720 aus Karlsbad mit dem Fürsten wieder heim, als er die nicht mehr fand, die ihm durch die Zeiten seines jugendlichen Aufstrebens, seiner ersten Erfolge, als Mutter begabter Söhne und Töchter, als »Frau Meisterin« treu zur Seite gestanden hatte. Maria Barbara Bach war bereits begraben.

Mit der Kunstwelt blieb Bach übrigens auch hier durch Reisen in Kontakt. Er reist nach Leipzig, um eine Orgel in der Universitätskirche zu prüfen. Er reist 1719 nach Halle, um den eben anwesenden großen Sohn dieser Stadt, Georg Friedrich Händel, zu begrüßen. Dieser, wie alle darauf gerichteten Versuche Bachs mußten fehlschlagen, denn Händel bezeigte anscheinend keinerlei sichtbares Interesse für Bach, weder für dessen Person noch für dessen Werke: sogar seine laufenden Kapellmeistergeschäfte ⟨Engagements von italienischen Sängern und dergl.⟩ standen ihm höher[1]⟩. Bach hingegen suchte sich ein geistiges Bild des berühmten »maëstro« zu entwerfen: er schrieb sich z. B. Händels Passion nach Brockes ab. — 1720 im November finden wir Bach auf der Orgelbank des nun 97jährigen Reinken in Hamburg, wohl eine halbe Stunde phantasierend über das Kirchenlied »An Wasserflüssen Babylon«, die Kunst des nordischen Meisters zum Gipfel führend. Gerührt bezeugt der alte Herr: »Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.« In dem Orgelchoral mit Doppelpedal »An Wasserflüssen Babylon« hat Bach dieser Kunst ein Monument für alle Zeiten gesetzt.

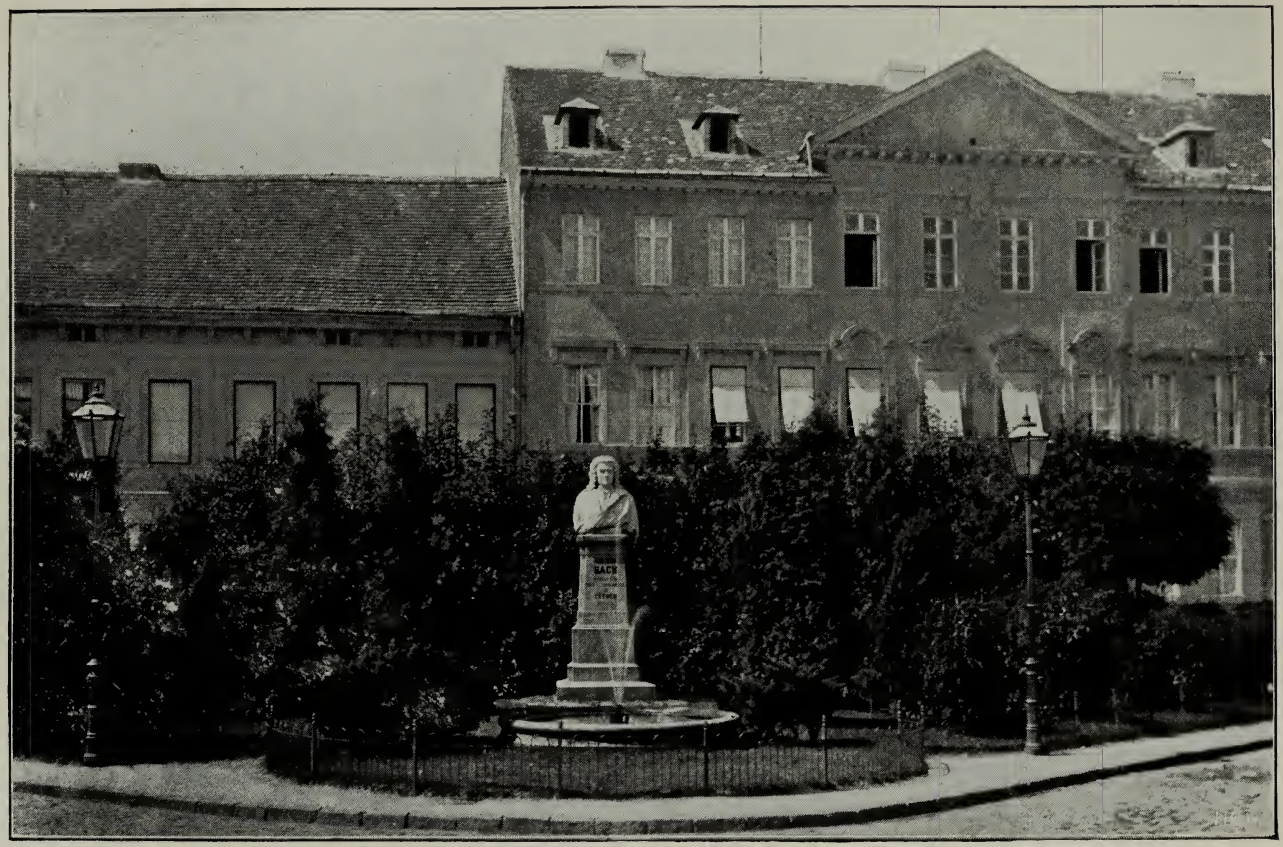
Obwohl der Köthensche Kapellmeister durch intensivstes Schaffen ⟨mancherlei Klavierwerke, Suiten, Sonaten, Konzerte für verschiedene Instrumente,

[1]⟩ An diesem Satze wird trotz aller beschönigenden Versuche Chrysanders und anderer nichts zu widerrufen sein.

»wohltemperiertes Klavier« I. Teil, »Brandenburgische« Konzerte) innerlichst und gänzlich in Anspruch genommen war, schien er doch eine gewisse Sehnsucht nach seiner Orgel nicht unterdrücken zu können: er meldete sich auf den vakanten Posten eines Organisten der Jakobikirche in Hamburg, wo er soeben von einem Kreise maßgebender Kunstfreunde bewundert worden war. Indessen wurde statt seiner ein Organist gewählt, der »besser mit Talern als mit Fingern präludieren konnte« und 4000 Mark an die Kirchenkasse abführte, so daß der Bach befreundete, als Hauptträger der neueren Kantatenform bekannte Hauptgeistliche E. Neumeister, der »nicht in den simonischen Rat gewilligt hatte«, in seiner weihnachtlichen Festbetrachtung der Engelsmusik sich von der Hamburger Kanzel also vernehmen lassen durfte: »Er glaube ganz gewiß, wenn auch einer von den bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jakobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen.«

Doch sollte sich nach Erfüllung seiner Köthener Mission sein Programm nochmals im Sinne seines Mühlhausener Ideals nach jener Richtung hin vervollständigen und damit endgiltig regeln.

Am 3. Dezember 1721 verheiratete sich Bach zum zweiten Male, den vier (von sieben) überlebenden Kindern erster Ehe eine Mutter, den im Hause wohnenden »Lehrlingen« eine Pflegerin, sich eine Gefährtin durch alle Niederungen wie Höhen des



DAS BACHDENKMAL IN KÖTHEN

Lebens gewinnend, mit Anna Magdalena, der jüngsten Tochter des Hof- und Feldtrompeters J. C. Wülken in Weißenfels. Sie war in jedem Bezug seine »Gehilfin«: die erste Sängerin seiner »Hauskapelle«, seine Klavierschülerin, seine Notenschreiberin und die den Genius wärmende Flamme. Der Ehe entsprossen dreizehn Kinder.

Bach in Leipzig.

22.

Im Jahre 1723 hatte sich die Köthener Mission Bachs erfüllt; er fand infolgedessen kurz nach der zweiten Verheiratung des Serenissimus mit einer Berenburgischen Prinzessin, daß dessen »musikalische Inclination in etwas laulicht werden wolte, zumahle da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn«. Der Drang nach neuer Tätigkeit auf einem andern, ihm von Jugend auf teuren Gebiete ließ sich nicht dämpfen, und obwohl jene wirkliche oder vermeintliche »A-musa« nach kaum viermonatlicher Ehe verstarb, lenkte er seine Schritte weiter.

Um den »Endzweck« seines Lebens zu erreichen, »wagt er es in des Höchsten Namen«, sich in einen »Kantor« zu wandeln. Zwar in einem großen Gemeinwesen, auf einer Stelle, die ziemlich auskömmlich dotiert, in einer Tätigkeit, die umstrahlt war von dem Nimbus, der die Häupter einer langen Reihe von berühmten Künstlerahnen seit der Reformation umgab, aber sehr beschwerlich, dazu abhängig von einem »Rat«, in dem das Kunst-Banausentum stets vertreten ist und sich dann häufig doppelt mausig macht. Bach sollte in richtiger Erkenntnis seines

Wagemutes zeitlebens, und oft mehr als seine enorme Widerstandskraft vertrug, darunter zu leiden haben. Der neue Direktor Chori musici und Kantor zu St. Thomae war den Leipzigern wohlbekannt, er hatte auch neuerdings sein Probestück ihnen vorgeführt, trotzdem hätten sie Telemann und den Darmstädter Kapellmeister Graupner weit lieber gehabt. Nachdem beide abgeschrieben, mußte man, wie es in einer Ratssitzung hieß, mit »mittleren Kräften« vorlieb nehmen, und man scheint erst auf Graupners Empfehlung hin Bach gewählt zu haben, der sich an der Schule auch zu etwas verpflichtete, was man einem Telemann mit Vergnügen erlassen hätte: lateinischen Unterricht zu geben. Nachdem Bach noch vom Konsistorium hinsichtlich seiner religiösen Grundsätze und Kenntnisse auf den Zahn gefühlt und er »konfirmiert« worden war, die Konkordienformel unterschrieben und den vorschriftsmäßigen Eid geleistet hatte, wurde er am 31. Mai 1723 feierlich in sein Leipziger Amt eingeführt. Eine sehr verzweigte und vielseitige Tätigkeit harrte nun seiner.

Die siebenklassige Schule zu St. Thomae hatte die Aufgabe, die Kirchenmusik an den verschiedenen Kirchen der Stadt auszuführen. Sie war demgemäß ⟨im Anschluß an die alten Kloster- und Stiftsschulen⟩ mit einem Alumnat verbunden, in das musikalische, mit guter Stimme begabte Knaben kostenfrei aufgenommen und musikalisch wie wissenschaftlich unentgeltlich ausgebildet wurden. Der Kantor hatte somit einen wichtigen Platz, auch im Lehrerkollegium,

wobei freilich mehr seine Lehrer-, als seine Dirigenten- und Komponistentätigkeit in Anschlag gebracht ward. Er hatte sieben Gesangsstunden in der Woche zu geben und Lateinunterricht in Tertia und Quarta, er hatte auch für Ergänzung der Instrumentalisten durch seine Schüler zu sorgen, die Aufsicht im Internat der Schule mit auszuüben und die Schüler wöchentlich einmal zur Kirche zu führen. »Nebenbei« aber hatte er für den Sonntag und Festtag seine Kantate und sonstige »Figuralmusik« zu komponieren, einzustudieren, sowie für ein festes Repertoire zu sorgen. Die Thomaner zogen meistens in vier Sektionen aus, um in vier, ja, an Sonn- und Festtagen in fünf Kirchen die Gottesdienste, die in den beiden Hauptkirchen wiederum dreimal am Sonntag stattfanden, mit Musik zu versorgen. Rechnet man hinzu die Festmusiken der dreitätig gefeierten hohen Feste und der kleineren Feste, das dreimal jährlich stattfindende Umsingen in den Straßen und Häusern von Leipzig ⟨Kurrende⟩ mitsamt den Proben, das Singen bei Schulfeiern, »Brautmessen« und Leichen, wobei der Kantor natürlich nicht überall mitwirken konnte, sondern sich durch »Präfekten« vertreten lassen mußte, so hat man einen ungefähren Überblick über die Arbeitsleistung des Musikdirektors, der im übrigen für alle Musik die Verantwortung trug. Dabei stellte ihm zu dem »Musiciren« im besonderen ⟨mit Orchester⟩ der Rat nur »vier Stadtpfeifer, drei Kunstgeiger und einen Gesellen«, »von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften

DIE THOMASSCHULE IM JAHRE 1723

etwas nach der Wahrheit zu erwehnen« Bach »die Bescheidenheit verbot«.

Bach, der sich bereits 1722 gemeldet, hatte somit alle Ursache, sich's einige Zeit zu überlegen, bevor er den ihm vorgelegten Revers unterschrieb, in welchem er weiter versprechen mußte, die Musik so einzurichten, daß sie »nicht zu lang währe«, auch »nicht opernhafftig herauskomme«, daß er die Knaben »freundlich tractiren«, höchstens aber »moderat züchtigen« wolle, daß er sich nicht ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubnis von der Stadt entferne, daß er »bei Leichenbegängnissen . . . sovielmöglich bey und neben denen Knaben hergehe«, namentlich wenn wir noch die Zustände in der Schule und die von Leichen (also von mehr oder weniger »gesunder Lufft«), Hochzeiten und dergleichen Dingen mit abhängige Art und Höhe der Besoldung Bachs berücksichtigen.

Die Alumnen der Schule standen häufig nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe, und es scheinen Überanstrengung und Verwilderung eingerissen gewesen zu sein. Bachs Vorgänger spricht in einem Memoriale von »auff den Gaßen sich heiser schreyenden, im übrigen krank- und krätzigten Schülern«, und Bach bezeichnet von seinen 55 Alumnen dem Rate 17 als »zu gebrauchende«, 20 als »noch nicht zu gebrauchende« und 17 als »untüchtige«, die wohl nicht einmal »eine Secundam im Halse formieren« können. Bei den tüchtigeren Kräften aber kam es nicht selten vor, daß sie davonliefen, um sich als »Operisten« während der Messe anwerben zu lassen.

Auch fielen sie, in die Universität übergetreten, von Bachs Kirchenmusik ab und bildeten eine Art Musik-verein mit eigenen, namentlich Opernzwecken, sie machten zugleich auch in der Kirchenmusik Konkurrenz. Darunter hatte Bach sofort bei seinem Dienstesantritt zu leiden. Was der Organist an der Nikolaikirche, Görner, einem Telemann oder Graupner gegenüber nicht gewagt haben würde, nämlich den Universitätsgottesdienst zu St. Pauli an sich zu reißen, das setzte er mit Hilfe der Universität durch, die ihn vor Bachs Wahl 1723 zum akademischen Musikdirektor ernannt hatte. Bach, bald darauf die ihm von Rechtswegen zukommenden Bezüge einfordernd, wird von der Universität abgewiesen. Aber in Geldsachen verstand der Meister anscheinend keinen Spaß. Er wendet sich an den Kurfürsten und erreicht schließlich, daß die Universität, die da vermeinte, »nicht allemahl den Stadt-Cantorem anzunehmen schuldig zu sein«, den stiftungsgemäßen »alten« Gottesdienst ⟨an Feiertagen und Festen⟩ mit den anfallenden Geldern ihm überlassen muß, aber für den »neuen« ⟨neu eingerichteten sonntäglichen⟩ Gottesdienst den offenbar mehr mit Geschäfts-, denn mit Kunsttalenten gesegneten Görner[1]⟩ behält.

[1]⟩ Görner kam 1729 als Organist an die Thomaskirche. Wenn die allgemein verbreitete Erzählung auf Wahrheit beruht, daß J. S. Bach einmal in Aufregung und Wut dem akkompagnierenden Organisten seine Perücke an den Kopf warf mit den Worten: »Er hätte sollen ein Schuster werden«, so bezieht sich dies sicherlich auf G.

Damit Bach seine »regulirte Kirchenmusik« in diesem Treiben stützen könne, übernimmt er auch 1729 das von Telemann ehemals gegründete studentische Collegium musicum, mit dem er nebenher öffentlich im »Garten« oder »Kaffeehause« musizierte, auch gelegentlich der Anwesenheit hoher Personen, bei Feierlichkeiten usw. Festmusiken aufführte.

23.

Überblicken wir nun die ersten Jahre von Bachs Leipziger Tätigkeit, so staunen wir über die ungeheure Arbeitsleistung nach allen Seiten, über die ihresgleichen suchende Entfaltung seines musikalischen Genius, wobei natürlich außer Frage steht, daß er sich seine »Musikschule« durch Heranziehen von »Amanuenses« seinen Zwecken entsprechender einrichtete. Er faßte von vornherein seine Stelle in der Hauptsache als die eines Musikdirektors auf, gegen den der Kantor und der Lehrer zurücktraten. Den Latein-Unterricht ließ er — wie ihm zugestanden worden war — bald durch einen »Kollegen« gegen Entschädigung besorgen und übernahm ihn nur im Verhinderungsfalle desselben, dafür strebte er mit aller Energie danach, die Kirchenmusik dem jetzigen »hohen status musices« entsprechend zu heben; er verlangte, daß solche »subjecta choisiret werden . . . so dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction geben« könnten. Und welchergestalt hebt er seine Kirchenmusik über die Kunst seiner

Vorgänger, seiner Zeit und Umgebung hinaus! Gedenken wir nur der Menge von tiefsinnigen Kantaten, des grandiosen Magnificat, der herrlichen »Trauermusik«, der als Gipfel deutscher Kunst hochaufragenden Johannis- und Matthäus-Passion, Werke, die uns der Genius Bachs in der Zeit bis 1729 bescherte!

Aber welches war der Dank? Bach, der, zwischen Rat und Konsistorium eingekeilt, überhaupt nur die Arme zum Arbeiten sich frei halten konnte, indem er die aufeinander eifersüchtigen Mächte unter sich zu beschäftigen suchte, er erntet nicht nur keinerlei Anerkennung, er sieht sich vielmehr fortgesetzt allerlei Schikanen, schließlich der schmählichsten Behandlung ausgesetzt. Sein Kirchen-Oberster Deyling, der die Kantatentexte zensierte, läßt sich wohl über den Hymnus der Griechen und über Gesänge der Juden wissenschaftlich aus, über seinen Palestrina hingegen schweigt er. Ein anderer Theologe will dem Kantor, der als Kenner des Gesangbuches seinesgleichen nicht hat, die Auswahl der Gemeindelieder entreißen: »Gottes Ruhm suchend« und seine »Vergeltung« wünschend, bittet er das Konsistorium, dem mit »eitlen Vorwänden« arbeitenden Kantor das Handwerk zu legen. Der Rat gibt Alumnenfreistellen gegen den Vorschlag des Kantors nicht selten auch Schülern, »so nichts in Musik prästiren«, ja von denen Bach gar nichts weiß, die Studenten, die Bach der Kirchenmusik zuführt, durch eine vermehrte Vergütung einigermaßen schadlos zu halten, lehnt der Rat ab, sogar das seither Gewährte wird allmählich

entzogen. Zweifellos, daß da die Leistungen des Chores zurückgehen mußten! Darob natürlich große Entrüstung über den Kantor, der, offenbar verbittert, Ermahnungen und Vorstellungen über Schulpflichtenversäumnis und dgl. einfach ignoriert. Wünschte man schon beim Tode des alten Rektors Ernesti, daß man bei der Berufung eines neuen »besser fahren möge als mit dem Kantor«, der »unverbesserlich« sei, so ist das Ratsprotokoll vom 2. August 1730 ein wahrer Rattenkönig von teils lächerlichen Beschuldigungen, teils Invektiven gegen Bach. Er »habe sich nicht so wie es sein solle, aufgeführet«, »ohne Vorwissen des regierenden Herrn Bürgermeisters einen Chor Schüler aufs Land geschicket«, er sei »ohne genommenen Urlaub verreiset«. Ein Hofrat bestätigt die Wahrheit dieser Verbrechen des Kantors, den man »admoniren« solle. Ein anderer Hofrat: »es thue der Kantor nicht allein nichts, sondern wolle sich auch diesfalls nicht erklären, halte die Singstunden nicht, es kämen auch andre Beschwerden hinzu, . . . es müsse doch einmahl brechen«. Es wird erwogen, ob man nicht zur Strafe dem Kantor »eine derer untersten Classen besorgen« lassen solle, schließlich resolvieret, »dem Cantor die Besoldung zu verkümmern — weil er incorrigibel sei«.

Bach besaß eine große Dosis Widerstandskraft, aber dieser Anpöbelung war er nicht gewachsen. Er trachtete »hinaus«.

Ein trauriges Zeugnis von der Gedrücktheit des damals im Zenith seiner Kraft stehenden Mannes

ist der fast schüchtern gehaltene Brief vom 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund, der einst mit ihm in die Lüneburger Klosterschule eingezogen war: Erdmann in Danzig. Diesem spricht er von seiner »wunderlichen und der Music wenig ergebenen Obrigkeit«, daß er »fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben« müsse, daß er sich »genötigt« sehe, »mit des Höchsten Beystand sein Fortune anderweitig zu suchen« und fährt fort: »Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen: an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und interceßion einige satisfaction zu geben, mich bestens beflißen seyn werde.«

Sein Wunsch sollte nicht erfüllt werden. Wenn der Meister nun in Leipzig blieb, so ist damit nicht gesagt, daß der Rat eine wohlwollendere Haltung ihm gegenüber eingenommen hätte. Als Bach 1739 die Passionsmusiktexte herumsandte, bedeutete ihn der Rat, daß die Aufführung zu unterbleiben habe, bis der Rat seine Erlaubnis gegeben. Auch für die Besserstellung und Vermehrung der Kirchenmusiker geschah nichts, und Bach war noch nicht zur Erde bestattet, als schon hämische Bemerkungen auf seine Lebensarbeit fielen. Als seinen Nachfolger wählte man auch nicht den bereits rühmlichst bekannten Sohn Philipp Emanuel, der sich 1750 von Berlin aus gemeldet hatte, wo er Kammercembalist

Hochwohlgebohrner Herr,

Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, dass er sich die Freiheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verflossen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, dass Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlanget wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschliessen. Es muste sich aber fügen, dass erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählete, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahle die neüe Fürstin schiene eine amusa zu sein: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermassen favorable beschrieben, dass endlich |: zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen :| es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die mutation vornahme. Hierselbst bin ich nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, dass dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung leben muss, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig

---

Brief Joh. Seb. Bachs an seinen Jugendfreund Erdmann, Kaiserl. russischen Agenten in Danzig. Zitiert nach Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach.

zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, dass dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbusse gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehro muss doch auch mit noch wenigen von meinem häusslichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2. Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2. Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2 dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahre alt. Ingesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, dass schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maass der Höfligkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluss mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst ergebenster Diener

Leipzig, d. 28. Octobris 1730.

Joh: Seb: Bach.

Friedrichs d. Gr. war, sondern eine musikalische Null. Soweit es dem Rate möglich war, die Schaffensfreudigkeit des Genius zu lähmen, hat er es redlich besorgt. Wir können nur ahnen, was für Werke im größten Stile er uns noch geschenkt haben würde, wäre er mit seiner doppelchörigen Matthäuspassion nicht auf eine klägliche Musikerkorporation angewiesen gewesen, der »Kantor«, der wohl kaum die anspruchsvolleren Teile seiner H-Moll-Messe in Leipzig dem Original gemäß aufführen konnte, sondern sie nach Dresden schicken mußte, aber auch dahin nicht zum Zwecke einer Aufführung, sondern — um sich die Leipziger Obrigkeit in respektvollerer Entfernung zu halten, um weiterer »Bekränckung« und »Verminderung« seiner »Accidentien« ⟨anfallenden Geldbezüge⟩ vorzubeugen. Wir wissen, daß Bach nur höchst selten, mehr innerhalb der Schulwände von dem »Kantor«-titel Gebrauch gemacht hat, er unterzeichnete sich als Musikdirektor und mehrfacher Hofkapellmeister. Er sucht nun 1733 bei dem jungen Fürsten in Dresden unter Beilage des Kyrie und Gloria seiner H-Moll-Messe noch um den Titel eines Hofkomponisten nach, den er auch 1736 erhielt.

24.

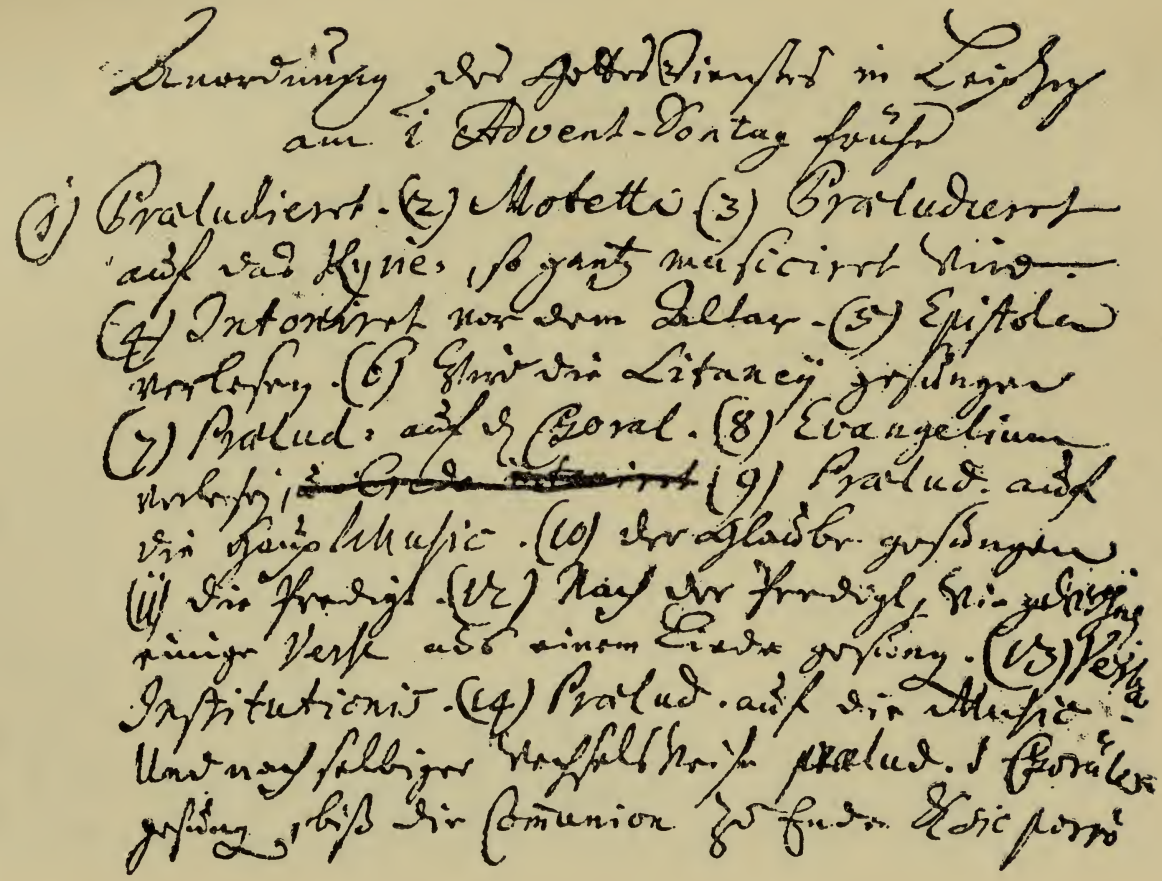
Es wurde die außerordentlich intensive Tätigkeit Bachs bei Beginn der Leipziger Periode schon angedeutet. Der Schwerpunkt lag hier übrigens in der »regulierten Kirchen-Musik«, wie sie die sonn-

tägigen Feiern verlangten. Die lutherische Gottesdienstordnung fußt im allgemeinen auf der Messe, deren Opferfeier natürlich in Wegfall kommt. Im besonderen ist eine große Skala von Varietäten in der Gestaltung des gottesdienstlichen Verlaufs zu bemerken. Als Bach 1714 in Leipzig eine Gastrolle als kirchlicher Musikdirektor gab, mußte er sich vorsorglicherweise auf dem Umschlag seiner mitgebrachten Hauptmusik den Verlauf des Gottesdienstes notieren, um keine Störung zu verursachen:

»Anordnung des Gottes Dienstes in Leipzig am 1. Advent-Sonntag frühe.

⟨1⟩ Praeludieret, ⟨2⟩ Motetta, ⟨3⟩ Praeludieret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird, ⟨4⟩ Intoniret vor dem Altar, ⟨5⟩ Epistola verlesen, ⟨6⟩ Wird die Litaney gesungen, ⟨7⟩ Praelud. auf d. Choral, ⟨8⟩ Evangelium verlesen, ⟨9⟩ Praelud. auf die Haupt Music, ⟨10⟩ Der Glaube gesungen, ⟨11⟩ Die Predigt, ⟨12⟩ Nach der Predigt, wie gewöhnlich, einige Verse aus einem Liede gesungen, ⟨13⟩ Verba Institutionis, ⟨14⟩ Praelud. auf die Music. Und nach selbiger Wechselsweise praelud. u. Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende et sic porrò.«

Fürwahr eine stattliche musikalische Leistung, denn rechnet man eine Stunde für die Predigt ⟨11⟩ und einige Minuten für »Verlesen« ab, so wird etwa zwei bis zweieinhalb Stunden Musik gemacht. Von dieser entfallen die Nummern 7 und 12, jedenfalls auch 10, auf den Gemeindegesang ⟨Kirchenlied⟩, die



ANORDNUNG DES GOTTESDIENSTES AM 1. ADVENT 1714 IN LEIPZIG

Bach spielte während des Gottesdienstes die Orgel

Nummern 5, 8, 13 auf den Geistlichen, der zum Teil hier wie in Nummer 4 alternierend mit dem Chor ⟨choraliter⟩ singt. Der Organist kommt zur Geltung in Nummer 1, 7, sonst gibt er den Ton an, unterstützt und »verdeckt« durch Präludieren das Einstimmen der Instrumente, läßt seine Phantasie in die höchsten Höhen schweifen unter der Austeilung von Brot und Wein ⟨nach 14⟩ und entläßt die Gemeinde mit einem »Postludium«.

Die Hauptsache aber hat der Musikdirektor mit seinem Chor und dem Orchester samt Akkompagnement zu bestreiten.

Wir finden ihn somit beansprucht als Leiter der Motette ⟨2⟩, der Nummer 3, welche die sogenannte »kurze Messe«, das Kyrie und Gloria, in sich begreift und in der »konzertierenden« ⟨»musiciret«!⟩ und »motetten«mäßigen Form — wir besitzen von Bach noch Abschriften von Messen Palestrinas, Lottis u. a. — also griechisch und lateinisch, auch als liturgischer Wechselgesang zwischen Geistlichem und Chor in fremder und deutscher Sprache oder deutsch ⟨in diesem Falle von der Gemeinde⟩ gesungen wird. Die »Hauptmusik« ist die mehrsätzige Kantate ⟨Nummer 9⟩. Unter Nummer 14 ist abermals der ganze Musikapparat in Tätigkeit gesetzt, etwa in einem »Sanctus«.

Hiezu kommt nun verschiedene Musik aus den Nebengottesdiensten, namentlich in den Festzeiten, der Passionszeit, wie z. B. das deutsche oder lateinische Magnificat — Bach selbst noch schrieb

und ließ sich abschreiben solche von Caldara, Zelenka u. a. —, lateinische und deutsche Hymnen, auch das Te Deum, auch konnte die Kantate hier Platz greifen, in der Passionszeit trat die Passionsmusik ein.

Da der Musikdirektor an Hauptkirchen seinen Bedarf in jener Zeit ehrenhalber wenigstens in der Haupt- und Festmusik aus eigenen Fonds zu decken suchte, ähnlich dem Pfarrer, der ja auch seine Predigt selbst verfertigte, so stellte die »regulierte Kirchenmusik« an unseren Meister enorme Anforderungen, denen er, wie wir wissen, zum ehrfurchtsvollen Staunen aller Zeiten gerecht wurde. Nicht als ob er auch in quantitativer Hinsicht das Höchste geleistet — der glückliche Rivale Bachs, Telemann, z. B. dürfte, abgesehen von seinen zahlreichen Opern, in Kirchen- und Kammermusik wohl das Fünf- und Sechsfache an Noten hingeschrieben haben; allerdings — um ein in der Literatur angewandtes Bonmot zu gebrauchen — »er schmierte, wie man Stiefel schmiert« und wußte schließlich selbst gar nicht mehr, was er alles komponiert hatte. Aber obwohl Bachs uns erhaltene Werke schon seit Jahren in einer Gesamtausgabe vorliegen, stehen wir noch immer geblendet von der reichen Fülle einer stets neue Wunder offenbarenden Schaffenskraft, wodurch namentlich hinsichtlich der Kantate und Kirchenmusik überhaupt die ersten Jahre der Leipziger Tätigkeit sich auszeichnen.

25.

Die Berufung J. M. Gesners, des feinsinnigen Philologen und warmherzigen, erfolgreichen Pädagogen, an die Thomasschule sollte einen Lichtstrahl für Bach bedeuten. Gesner suchte manches für Bach Nachteilige hinsichtlich der Einnahmen wie des wissenschaftlichen Unterrichts zu paralysieren; er ist auch derjenige gelehrte Zeitgenosse Bachs, der wirkliches Interesse und Enthusiasmus für dessen Kunst empfand. In seiner 1738 erschienen Ausgabe von M. Fabius Quinctilianus' »Institutiones oratoriae«, und zwar in einer Anmerkung über die alten Citharaspieler und ihre vielseitige Kunstfertigkeit bringt er seine Beobachtungen und Eindrücke von der Kunst des ihm schon von Weimar her bekannten Meisters unter, die nach verschiedenen Seiten wertvoll sind und in Spittas Übersetzung lauten:

»Dies alles, Fabius, würdest du für gering halten, wenn du von den Toten auferstehen und Bach sehen könntest ‹ich führe gerade ihn an, weil er vor nicht langer Zeit auf der Thomasschule zu Leipzig mein Kollege war›, wie er mit beiden Händen und allen Fingern das Klavier spielt, welches die Töne vieler Zithern in sich faßt, oder das Instrument der Instrumente, dessen unzählige Pfeifen durch Bälge beseelt werden, wie er von hier aus mit beiden Händen, von dort her mit hurtigen Füßen über die Tasten eilt und allein eine Mehrheit von ganz verschiedenen, aber doch zueinander passenden Tonreihen hervor-

bringt: wenn du diesen, sage ich, sähest, wie er, während er vollbringt, was mehrere eurer Zither-spieler und tausend Flötenbläser vereinigt nicht zu-stande brächten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer, der zur Zither singt und so seine Auf-gabe löst, sondern auf alle zugleich achtet und von dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Taktes, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt, und alle zusammenhält und überall vorbeugt und, wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohre erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eigenen Stimme allein hervorbringt. Ich bin sonst ein großer Verehrer des Altertums, aber ich glaube, daß mein Freund Bach und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schließt.«

Leider begleitete Gesner das Amt nur bis 1734, unter seinem Nachfolger J. A. Ernesti, der schon 1732 als Konrektor fungierte, sehen wir Bach um so dichter vor den tiefen Riß gestellt, der schon länger zwischen Kunstpflege und gelehrter Bildung

JOHANN MATTHIAS GESNER

Rektor der Thomasschule in Leipzig. Der Freund und Anwalt Bachs

aufzuklaffen begonnen hatte. Die Kunst erweiterte ihr Gebiet, erhöhte ihre Ziele in zuvor nie erlebter Weise, andrerseits begannen die gelehrte Bildung, Dichtung und Wissenschaften neu aufzuleben. Nun hatten beide in der Schulstube keinen Platz mehr nebeneinander. Die Musik und ihre Pflege werden vom Gelehrtentum allmählich zurückgedrängt, hinausgedrängt aus der Schule und infolgedessen auch aus der Kirche, um sich im öffentlichen Konzert ein neues Heim zu gründen. Die Kantoren und Musikdirektoren dieser Schulen geraten allerwärts in eine schiefe Stellung. Ernesti war einer von denen, deren Gelehrtendünkel den Prozeß verhäßlichte, ohne ihn beschleunigen zu helfen. Ein ehemaliger Thomaner erzählt, wie er einen instrumental sich übenden Schüler anfuhr, ob er ein Bierfiedler werden wolle. Der Kantor insonderheit hatte darunter zu leiden, daß sich der Rektor musikalische Befugnisse anmaßte, die zu einem Ruin der Leistungsfähigkeit des Chors wie zur Mißachtung der Autorität des Kantors führen mußten. Bach andrerseits war für eine Neugestaltung der Dinge weder zu haben, noch mochte er von seinen Kompetenzen jener Schulmeisternatur auch nur ein Titelchen überlassen. Wie ein Löwe über seinen Jungen, so wachte er über seiner »regulierten Kirchenmusik«. In einem beinahe zwei Jahre sich hinziehenden Konflikte, dessen Ausgangspunkt war, daß der Rektor einen musikalischen Präfekten zu ernennen sich erdreistete, sehen wir ihn gegen eine ganze, auf musikalische Verständnis-

losigkeit, Gleichgültigkeit und gelehrte Anmaßung eingeschworene Gesellschaft seine Rechte wahren und nach mehr als einem halben Dutzend scharfer, wohlgezielter Geschosse auf sie, bombardiert er auch noch durch den Hof in Dresden, um »Satisfaktion« zu erlangen. Die scheint ihm durch den König selbst geworden zu sein. Bach aber, vor den Schülern wohl rehabilitiert, hatte im allgemeinen vor dem Lehrerrat an förderlicher Sympathie nicht gewonnen; er war gezwungen, ihm wie den anderen Mächten gegenüber in Kampfesstellung zu verbleiben. Und er tat das redlich. Er haßte die ganze Gesellschaft bis auf »die Schüler, die sich ganz auf Humaniora legten und die Musik nur als Nebenwerk trieben«. Sein unbestechlicher, stets nur auf die Sache gerichteter Gerechtigkeitssinn indessen sticht wohltuend ab gegen die häufig mit persönlichen Verunglimpfungen und gemeinen Insinuationen arbeitende Kampfesweise Ernestis.

Welcher Ingrimm gegen Gelehrten-Einseitigkeit und -Dünkel in seiner Seele aufgespeichert war, erfahren wir noch aus einem Vorkommnis kurz vor dem Tode unseres Künstlerhelden. In Freiberg hatte der offenbar auf den musikalischen Erfolg seines Kantors, eines Schülers Bachs, eifersüchtige Rektor Biedermann in Anlehnung an eine Stelle aus Plautus in seinem Schulprogramm dargelegt, daß die übermäßige Pflege der Musik die Jugend leicht zu einem zügellosen Leben verführe, wie das gewisse schlechte Subjekte der Schule bewiesen, daß Horaz

die Musiker in eine Klasse mit Bajaderen, Quacksalbern und Bettelpriestern setze, daß die Christen alter Zeit die Musiker von ihren frommen Versammlungen fernhielten usw. Bach bat sogleich seinen musikalischen Kollegen und Freund Schröter in Nordhausen, das zu widerlegen. Die Widerlegungsschrift war ganz nach Bachs Sinn, und er schrieb einem Dritten »die schröterische Rezension ist wohl abgefaßt und nach meinem gout«, er zweifle ferner nicht, daß durch diese und andere »Refutationes« »des Auctoris Dreckohr werde gereiniget, und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden«. Und um auch musikalisch das Seinige beizutragen, holt er seine aus gereizter Stimmung einer früheren Leipziger Zeit stammende Kantate »Der Streit zwischen Phöbus und Pan« hervor, um den gegen die Verächter Bachscher Kunst satirisch ⟨Midasohren!⟩ vorgehenden Text, leise geändert, gegen das edle Paar Birolius ⟨Biedermann, nach Spittas Vermutung aus Orbilius, dem Namen des Horazischen Schulmeisters, gewonnen⟩ und Hortens ⟨Quintus Hortensius, einem alten Vertreter »der klassischen lateinischen Diktion« und somit einem »Vorläufer« des in diesen Dingen berühmten Leipziger Rektors⟩ zu wenden:

»Verdopple, Phöbus, nun Musik und Lieder,
Tobt gleich Birolius und ein Hortens dawider«.

26.

Doch wenden wir unsern Blick ab von diesem unerquicklichen Bilde, bei dessen Betrachtung wir gezwungen sind, anzunehmen, daß eine gewisse »Streitfreudigkeit« dem kernigen und gesunden Bachschen Geschlechte eingeboren und sozusagen Bedürfnis gewesen sein müsse. War Bach in der Leipziger Zeit hauptsächlich auf die Kirchenmusik gewiesen und sehr von dieser beansprucht, so sollte er hier doch auch seine Tätigkeit nach anderen Seiten hin abschließend krönen durch die in seinem Hause wie in seinem Musikverein gepflegte Kammer- und Orchestermusik, die wohl auch gelegentlich in die Kirche hinübergreift: mit Konzerten und Konzertbearbeitungen für ein und mehrere Klaviere, Orchesterpartien, mit allerlei scherzhaften Kantaten, im Klavierfache mit den englischen Suiten, den Partiten, dem italienischen Konzert, dem zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers, den »Goldbergvariationen« und vielen Einzelwerken, hinsichtlich der Orgel mit den großen Präludien und Fugen, ausgeführten tiefsinnigen Orgelchorälen und Choralphantasien.

Jene unerquicklichen Händel wären schließlich nicht in der angedeuteten Weise verlaufen, wenn Bach eben nicht doch allmählich als ein angesehener und in vielen Punkten berühmter Künstler gegolten hätte. Hierzu trug er zwar direkt nichts bei — er hatte sogar Matthesons Aufforderung, seine Bio-

graphie für die »Ehrenpforte« einzusenden, unbeantwortet gelassen — aber er machte Aufsehen auf seinen Reisen und durch seine zahlreichen Schüler, die mehr und mehr die gewichtigen Stellen, speziell an den Orgeln, einnehmen, und unter denen neben seinen Söhnen Wilhelm Friedemann, dem ursprünglich zum Jus bestimmten Philipp Emanuel und Gottfried Bernhard, seines ältesten Bruders Sohn Bernhard, dem wir neben dessen Bruder Andreas Bach wertvolle Abschriften J. S. Bachscher Orgel- und Klaviersachen verdanken, namentlich hervorragt: Johann Ludwig Krebs (»das ist der einzige Krebs in meinem Bache«). Unter späteren Schülern wären hier gleich herauszuheben: der ausgezeichnete Theoretiker Philipp Kirnberger, der Orgelpädagoge Kittl, der Dresdener Kantor Homilius, welche den Ernst Bachscher Kunst gegenüber einem anderen Schüler, dem späteren Thomaskantor Doles, hoch hielten, endlich der von Bach zu Händel und zur italienischen Oper abschwenkende preußische Kapellmeister Agricola (dem wir jedenfalls den Bachschen Nekrolog bei Mizler hauptsächlich verdanken). Aus der Leipziger Umgebung flüchtete sich Bach häufig durch Reisen. Mehrfach war er in Dresden. Sein Verhältnis zur Oper war durchaus kein gespanntes, und Forkel erzählt darüber: »In Dresden war die Kapelle und die Oper, während Hasse Kapellmeister dort war, sehr glänzend und vortrefflich. Bach hatte schon in früheren Jahren dort viele Bekannte, von welchen allen er sehr

geehrt wurde. Auch Hasse nebst seiner Gattin, der berühmten Faustina, waren mehrere Male in Leipzig gewesen und hatten seine große Kunst bewundert. Er . . . ging oft nach Dresden, um die Oper zu hören. Sein ältester Sohn mußte ihn gewöhnlich begleiten. Er pflegte dann einige Tage vor der Abreise im Scherz zu sagen: ‚Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?'

Im Jahre 1747 sollte ihm die Ehre widerfahren, an den preußischen Hof berufen zu werden, wo der Sohn Philipp Emanuel seit 1740 des Königs Flötenspiel akkompagnierte. Offenbar entschloß sich der Vater erst nach mehrfachem Bitten des Sohnes zur Reise. In Potsdam wurde er vor den König geführt, der dem Vertreter der weniger geschätzten deutschen Kunst respektvoll gegenübertrat, »seine Flöte weglegte«, wie es im Tagesbericht heißt, Bach auf den vielen von ihm zusammengekauften berühmten Silbermannschen Klavieren zu phantasieren bat, ihm auch ein Thema zur Durch- und Ausführung aus dem Stegreif gab, das Bach später in Leipzig für den König vielseitig ausarbeitete, stechen ließ und ihm als »musikalisches Opfer« überreichte. Des andern Tags mußte Bach unter des Königs Führung alle Potsdamer Orgeln probieren. Ein tieferes Verständnis Bachscher Kunst ist bei dem großen Könige wohl ausgeschlossen, dessen Begeisterung für französische Literatur in jener Zeit einigermaßen zu begreifen, und dessen Vorliebe für die italienische

R. EICHSTAEDT

Verlag von Ernst Keils Nachf. in Leipzig

FRIEDRICH DER GROSSE UND JOH. SEB. BACH IN DER GARNISONKIRCHE ZU POTSDAM

Oper, wenn auch nicht immer zu rechtfertigen, so doch insofern milder zu beurteilen ist, als der große Deutsche sich seinen italienischen Opernbedarf zumeist durch die Muse seines eigenen deutschen Kapellmeisters decken ließ!

27.

Doch diese Reise war eine Ausnahme. War Bach schon früher nicht geneigt, durch Reisen »diejenigen Wege einzuschlagen, auf welchen vielleicht für einen solchen Mann, wie er war, besonders in seiner Zeit, eine Goldgrube zu finden gewesen«, wie Forkel schreibt, so zog er namentlich in seinen letzten Jahren »ein häusliches, stilles Leben, eine stete, ununterbrochene Beschäftigung mit seiner Kunst« dem Reisen vor. Vom Musikverein hatte er sich bereits 1736 wieder zurückgezogen, nun lebte er mehr seinem kirchlichen Berufe, auch verlegte er anscheinend einen großen Teil seiner Proben und Kammermusikaufführungen ins eigene Haus, dessen großen Familienkreis er sich durch die zur Familie zählenden Schüler, einen Schwiegersohn, durch musikalische Freunde und gelegentlich durch die zahlreichen durchreisenden, ihn bewundernden Amtsgenossen zu einer stattlichen Kapelle erweitert hatte. Auch veröffentlicht und vertreibt er einiges von seinen Instrumentalwerken. Aber sonst zieht er sich mehr und mehr in sich zurück. Die durch einen Klavierschüler Bachs, den schon öfters genannten Universitätslehrer der Mathe-

matik und Philosophie Mizler, 1738 gegründete »Societät der musikalischen Wissenschaften« vermochte noch durch anhaltendes Bearbeiten den unfruchtbaren theoretischen Betrachtungen seiner Kunst abgeneigten Meister zum Eintritt in ihren Kreis zu bewegen. Er arbeitete einen dreifachen sechsstimmigen Kanon und die kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch« als Probestück[1]) seiner Würdigkeit ⟨was man dem »berühmten« Händel natürlich einige Jahre vorher geschenkt hatte⟩. Aber wie ihm dieser Aktus jedenfalls zum mindesten höchst gleichgültig war, so stand er auch sonst dem musikalischen Tagesgetriebe fremd und teilnahmslos gegenüber, ähnlich wie Beethoven in seinen letzten Jahren. In der Stille und Einsamkeit der letzten Jahre hängt Bach tiefsinnigen Problemen seiner Kunst nach, wie in den eben genannten Werken, so in dem auch schon aufgeführten »musikalischen Opfer«, in wundersamen mysteriösen Orgelchorälen und namentlich in der »Kunst der Fuge«, die seine kontrapunktische Spekulation und Kunst auf schwindelnder Höhe zeigt. Dieses Werk ist zwar vollendet, aber in konfusem Zustande und mit anderen Werken vermischt nach Bachs Tode veröffentlicht worden. Hieher gehört auch ein Werk, das Bachs polyphone Kunst in einer ungeheueren Tripelfuge für Klavier offenbaren, aber

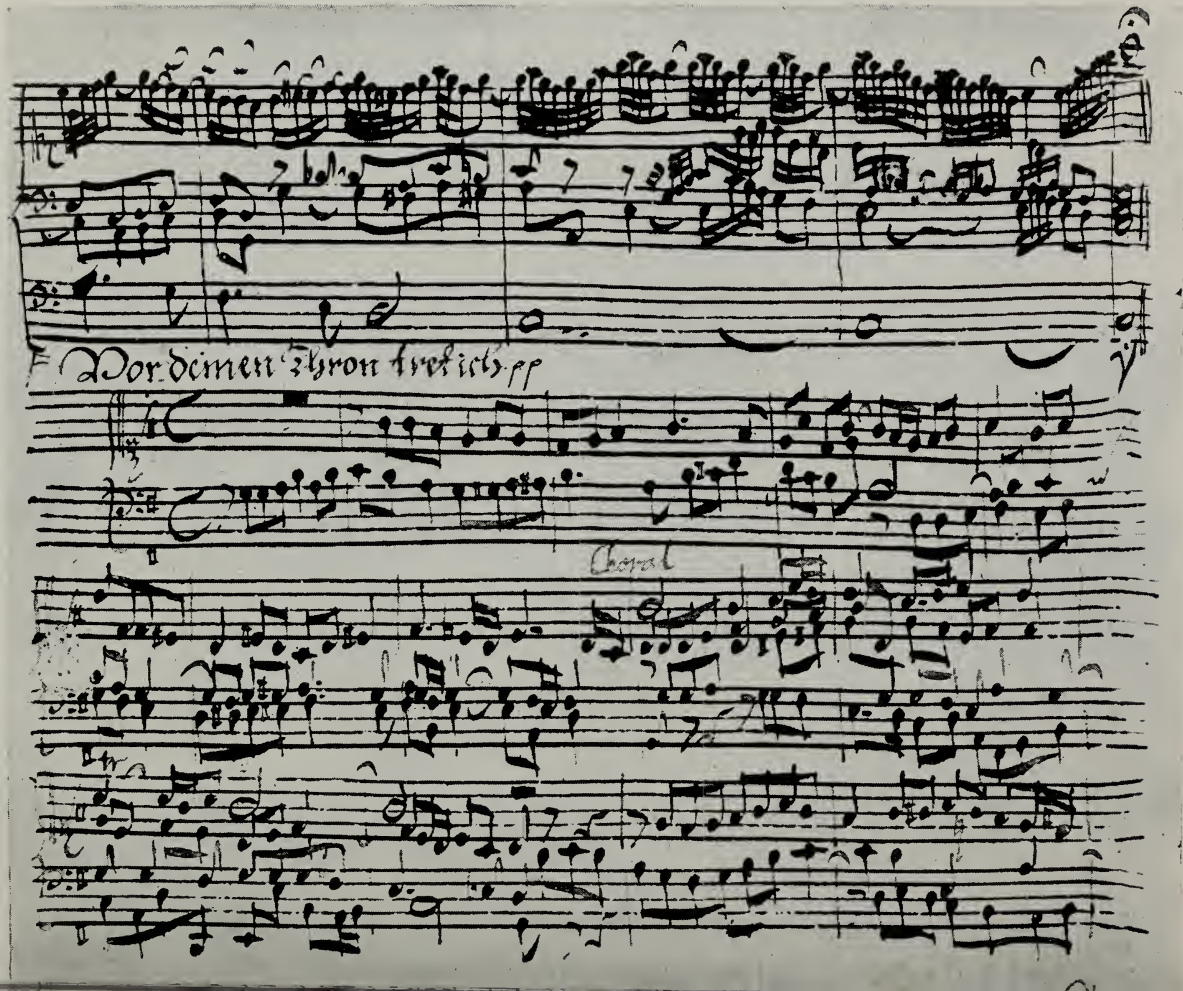
[1]) Bezüglich der »canonischen Veränderungen« hegt der Herausgeber des 41. Jahrgangs der Bachschen Werke, Dörffel in Leipzig, Zweifel.

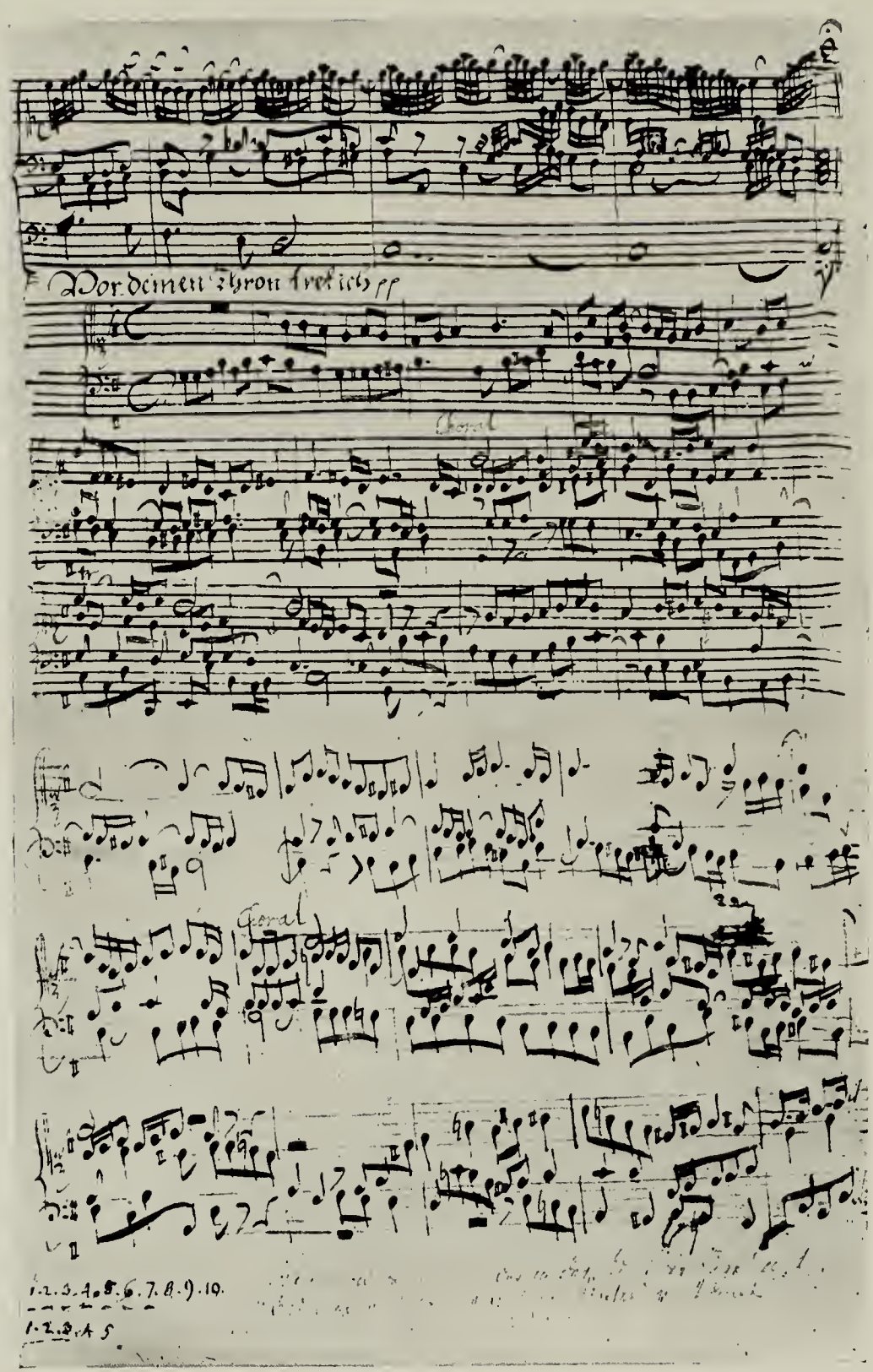
leider nicht zum Abschluß gelangen sollte; das dritte Thema ist gebildet — bis jetzt nachweislich der einzige Fall in Bachschen Tonstücken — aus den Bachs Namen darstellenden Noten B—a—c—h; dort, wo die drei Themen zusammentreten, im 239. Takte, bricht das Werk ab.

Hieher gehört ein Orgelchoral, den Bach seinem Schüler und Schwiegersohn Altnicol einige Tage vor seinem Tode in die Feder diktierte. Über die letzte Zeit läßt sich Forkel also vernehmen: »Der anhaltende Fleiß, mit welchem Bach besonders in seinen jüngeren Jahren oft Tag und Nacht ununterbrochen dem Studium der Kunst oblag, hatte sein Gesicht geschwächt. Diese Schwäche nahm in den letzten Jahren immer mehr zu, bis endlich eine sehr schmerzhafte Augenkrankheit daraus entstand. Auf Anraten einiger Freunde, die auf die Geschicklichkeit eines aus England zu Leipzig angekommenen Augenarztes großes Vertrauen setzten, wagte er es, sich einer Operation zu unterwerfen, die aber zweimal verunglückte.« Dies geschah im Winter 1749/50. »Am 18. Juli ⟨am Morgen des 10. Tages vor seinem Ende⟩ konnte er auf einmal wieder sehen und Licht ertragen. Aber wenige Stunden nachher überfiel ihn ein Schlagfluß, und dieser zog ein hitziges Fieber nach sich, dem sein abgematteter Körper, ungeachtet aller möglichen ärztlichen Hilfe, nicht mehr zu widerstehen vermochte.« Jener Orgelchoral, »Vor deinen Thron tret' ich hiemit«, ein unbegreiflich hohes Wunder der Vereinigung seelenvollsten Ausdrucks

mit höchster kontrapunktischer Kunst und größter Einfachheit, sollte sein Schutz- und Geleitsbrief sein, als er sich am 28. Juli 1750, abends 1/4 nach 8, zur Reise nicht in »das unbekannte«, vielmehr ihm wohlbekannte Land anschickte. Bach wurde in der Nähe der Johanniskirche begraben, später wurde sein Grab dem Boden gleich gemacht, der Straßenverkehr wälzte sich darüber hin[1]. Die treue Haus- und Geistesgefährtin starb als »Almosenfrau« 1760, der Not und Dürftigkeit der jüngsten Tochter Regina Johanna erinnerte sich noch zartsinnig ein Beethoven; sie starb 1809. Der Sohn Philipp Emanuel (geb. 1714), der mit seinem älteren, genialeren, leider allmählich verkommenden Bruder Wilh. Friedemann sehr einsichtsvoll erklärte, er hätte sich notwendigerweise einen anderen Kompositionsstil erwählen müssen, da er den Vater in dem seinigen »doch nie erreicht haben würde«, war berufen, eine Verbindungsbrücke zur Mannheimer und zur großen Wiener Tonschule zu schlagen; der jüngste Sohn Johann Christian (geb. 1735) sollte den Ruhm des Bachschen Geschlechtes auch auf die Oper, sowie noch energischer als Ph. Em. auf den späteren Klavier-, Kammermusik- und Orchesterstil und deren Formen ausdehnen.

[1] Neuerdings wurde auch die ehrwürdige Thomasschule, diese Hauptwirkensstätte des Meisters, die Schule, in der auch R. Wagner aus- und einging, abgetragen. In Weimar schützt man Goethes Gartenmauer, in Leipzig läßt man solche Barbarei zu! Wenn nur die Geldsäcke der heute vom Meister beschäftigten Handels- und Industriefirmen gedeihen, dann ist's ja gut!


Vor deinen Thron tret ich pp
Choral



DER ORGELCHORAL »VOR DEINEN THRON«, DEN DER STERBENDE KOMPONIST SEINEM SCHÜLER UND SCHWIEGERSOHN ALTNIKOL DIKTIERTE

28.

J. S. Bach war von mittlerer Größe, wohl und kräftig gebaut. Seine Züge ließen auf Energie, unbeugsames Wollen und Herzensgüte schließen. Die Augen erscheinen den Bildern nach nicht groß, aber ungemein lebhaft. Ihr forschender, durchdringender Ausdruck wird durch dichte Augenbrauen in einer Weise gehoben, daß mancher sich's wohl überlegt haben mag, an ihn heranzutreten: doch erzählt Forkel wiederholt, wie geduldig, bescheiden und großmütig er sich selbst eingebildeten und untergeordneten Musikern und Virtuosen gegenüber gegeben habe. Die mächtige Stirn tritt in eine kräftig entwickelte, ausdrucksvolle Nase über, die auf große Verstandesschärfe und Entschlossenheit deutet. Der Unterkiefer tritt kräftig hervor. Das volle Gesicht und die geschwellten Lippen lassen auf eine gesunde Sinnlichkeit schließen. Einer solchen äußeren Hülle bedurfte der Held, dessen Lebenswerk uns kaum als die große Reihe von Taten eines einzelnen erscheinen will. In den Perioden seiner höchsten Meisterschaft, die, wie wir sahen, in Weimar hauptsächlich der Orgel und Kirchenmusik, in Köthen fast ausschließlich dem Klavier und der Kammermusik, in Leipzig in erster Linie der Kirchenmusik bis zu ihren höchsten Gattungen, dann aber auch allen genannten Musikarten zugewendet war, ist er nicht bloß der Tondichter, sondern auch der Virtuose, nicht bloß der erdentrückte Seher und Prophet, sondern auch

der mit kräftiger Hand die Schüler leitende und zu sich ziehende Pädagoge, nicht bloß der in träumerischen Harmonien schwelgende Orpheus, sondern auch der in allen praktischen Fragen des Kunsthandwerks wohlerfahrene Techniker. Die Saiten seiner Leier sind gestimmt auf die Andachtsschauer himmlischer Heerscharen wie auf die Glücksempfindung im traulichen Stübchen heimlich und gesellig musizierender Menschen, auf die sonntägige Erbauung einer frommen Gemeinde wie auf die Scherze der Dorfmusikanten und Bauern. Bach ist endlich der See, in dem nicht bloß die aus dem Urgestein sprudelnden Quellen unsrer alten Kunst zur Ruhe, ihr emsiges Trachten und Treiben zum Abschlusse gelangen, sondern der auch wiederum Ströme des Lebens entsendet zu einer Erneuerung und Verjüngung unserer Kunst.

29.

Ehe wir auf eine Übersicht der Gattungen seiner Meisterwerke eingehen, geziemt es sich, einen Blick zu werfen auf mancherlei nötige Vorarbeiten, auf den Techniker und Lehrer.

In Bachs Kunst stehen, so darf man wohl sagen, Orgel und Klavier im Mittelpunkt. Die Orgel und das Klavier seinen Kunstzwecken völlig verfügbar zu machen, dazu bedurfte es der zu jener Zeit wohl theoretisch erörterten und durchgesetzten, aber nicht praktisch verwirklichten »gleichschwebenden Temperatur«. Ohne ihre Voraussetzung sind die

kühnen Modulationen in Bachschen Präludien, das Musizieren in den 24 Tonarten undenkbar. Bach war der Praktiker, welcher diejenige Stimm-Methode geübt hat, die jenes Vorgehen ermöglichte. Die »gleichschwebende Temperatur« wurde durch das »wohltemperierte Klavier« zum künstlerischen Gesetz erhoben. Hiemit war der enge Zirkel von Tonarten, in denen die Alten musizierten, durchbrochen. Der gewonnenen reicheren Chromatik sollte aber auch »rückwirkende« Kraft verliehen werden. Die alten Kirchentöne oder Oktavengattungen kamen seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts allmählich in Abnahme, oder vielmehr sie reduzierten sich im Bewußtsein und in der Kunstpraxis auf das Jonische ⟨Dur⟩, Dorische und Äolische, die beiden letzten, nahe verwandt, gehen allmählich gesondert oder zusammen in Moll auf. Bach selbst setzt die Herrschaft des Dur- und Moll-Geschlechtes, der Tonarten mit großer oder kleiner Terz fest, wenn er im Titel seines wohltemperierten Klaviers schreibt: »Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi ⟨d. h. also C—E, große Terz-Dur⟩ anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa«, ⟨d. h. D—F, kleine Terz-Moll⟩. Im zweiten der »Clavierbüchlein« erklärt er dies noch näher. Aber während selbst Kirchenmusiker einer späteren Zeit die einfachen Lieder des Kirchentons entkleiden und bald alte Kirchentöne gänzlich vergessen haben oder deren »gelehrte« Anhänger mitleidsvoll belächeln, eröffnete Bach der harmo-

nischen Behandlung der Kirchentöne eine neue Phase: all den großen Reichtum, der durch die Chromatik und neue Harmonik den simpeln diatonischen Dur- und Moll-Liedern zugute kam, ließ er auch den Kirchentönen angedeihen. Zu welch unerhörter Wirkung diese dadurch gelangen, ohne an ihrer Selbständigkeit einzubüßen, das beweise etwa der Mark und Bein durchdringende Schluß des fünfstimmigen Orgelchorals: »Kyrie Gott heiliger Geist«[1].

30.

Wir lesen bei Forkel, daß Bach nicht allein den Flügel und das Clavichord sich selbst stimmte und »so geübt in dieser Arbeit war, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete«, sondern auch, daß ihm »niemand seinen Flügel zu Dank bekielen konnte«, was er denn selbst tat. Aber noch mehr, er nahm auch regsten Anteil an neuen Erfindungen in dieser Richtung. Dem voluminösen, oft mit mehreren, im Oktavenabstand zueinander stehenden, übereinander-

[1] Den Kirchentönen Selbständigkeit oder Gleichberechtigung mit Dur und Moll abzusprechen, ist auch eine der Selbstherrlichkeiten allerneuester Theorie, deren Urhebern natürlich neben vielem anderen auch die kirchenmusikalische Tätigkeit Franz Liszts als etwas Untergeordnetes erscheint. Würden sie diese neben Brahms, der indessen auch nicht frei von derartigen »Rückfällen« ist, etwas genauer ins Auge fassen, so würden sie beobachten, welcher sublimen Gefühlsäußerungen der alte Kirchenton mit Hilfe moderner Harmonik und Chromatik bei Liszt fähig ist.

liegenden Klavieren ⟨Manualen⟩ und Pedal ⟨Fußklaviatur⟩ ausgestatteten Clavicymbel ⟨Clavicembalo, Flügel⟩, das in seinem etwas gleichförmigen Ton eine der Orgel verwandte Seite zeigte, trat bekanntlich als holde, schüchterne Weiblichkeit das zartbebende, mondscheintrunkene, kleine Clavichord zur Seite, das in »enger Sphäre« ausdrucksvolles Spiel zuließ und in dieser Richtung unersetzlich war. Hat sich nun zwar Bach vorzugsweise des ersten, speziell im Konzert, im Orchesterakkompagnement, in ausgeführteren Klavierwerken bedient, so spielt doch auch das Clavichord bei ihm eine große Rolle. Gewisse Stücke des wohltemperierten Klaviers ⟨wie z. B. die nach divergierender Richtung gefühlsüberschwänglichen Präludien und Fugen in Es-Moll ⟨I.⟩ und F-Moll ⟨II. Teil⟩⟩ und viele einzelne Klavierstücke sind an das Clavichord gebunden gewesen. Aber wie das Clavicymbel zu wenig Ausdruck ermöglichte, so lasteten die tiefen und inhaltsschweren Bachschen Gedanken »zu wuchtig« auf dem Clavichord. Ein drittes Klavier tauchte noch zu Bachs Lebzeiten auf, und er interessierte sich lebhaft für dasselbe: das Hammerklavier. Sein Freund Gottfried Silbermann, der berühmte Orgel- und Klavierbauer, konnte sich noch das Lob des alternden Meisters mit seiner Nachahmung der italienischen Erfindung erringen[1]⟩. Einer Verbesserung des ihm

[1]⟩ Beethoven und Liszt haben dann entschieden, daß unser moderner Flügel am meisten großen, ausdrucksvollen Ton gewährleistet. Gibt man zu, daß in Bachs Klaviermusik der Aus-

zu kurztonigen Clavicymbels strebte übrigens Bach selbst nach, indem er nach seinen Angaben ein Lautenclavicymbel erbauen ließ.

Nehmen wir hinzu, daß Bach nicht nur den unerschöpflichen Tonreichtum seiner Orgel bis in alle Tiefen kannte und seine Orgelchoräle mittels der Register und Klaviere »instrumentierte«, ähnlich wie etwa eine Orchesterpartitur, sondern auch den Orgelbau vollkommen beherrschte, daß seine Revisionen und Gutachten ebenso belehrend wie gefürchtet waren, daß er, um die bewegteren figurierten Bässe der Streichinstrumente leichter ausführbar zu gestalten, eine größere Viola ⟨Viola pomposa, gestimmt wie das Violoncell, aber mit einer fünften ⟨e′⟩ Saite versehen⟩ konstruieren ließ, daß er eine divinatorische Gabe in der Beurteilung akustischer Verhältnisse überhaupt besaß, so müssen wir sagen, daß er ein musikalisches Rüstzeug innehatte wie kaum einer unsrer großen Meister.

31.

Aus der ihm von Gesner gespendeten Anerkennung entnehmen wir ferner, daß er als Dirigent

druck etwas tiefer zu suchen ist als auf der Oberfläche eines mechanisch-dynamisch ⟨mit Oktavenverdoppelungen arbeitenden⟩ oder auch in dürftigerem oder massigerem Satz bearbeiteten Clavicymbels, dann wird man neuerliche sonderbare Wünsche unserer Musikwissenschaft, das letztere zu reaktivieren, um Bach endlich zu Ehren zu bringen, dankend ablehnen.

der alles beherrschende und belebende Mittelpunkt war; hiebei war offenbar selbst in komplizierteren Stücken nicht ausgeschlossen, daß Bach das sehr wichtige Akkompagnement gelegentlich selbst übernahm, welches im allgemeinen in der Kirche hauptsächlich der Orgel, bei konzertierender Kammermusik dem Cembalo zustand. Nach den Schilderungen Bachscher Schüler durfte sich der aus den fähigsten Schülern erwählte Akkompagnist mit einer »mageren Generalbaßbegleitung« gar nicht vorwagen, und er mußte immer darauf gefaßt sein, »daß sich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und, ohne diesen weiter zu genieren, das Akkompagnement mit Massen von Harmonien ausstaffierten«. Wir lesen auch, daß ein unter Bachs Anleitung von einem Schüler ausgearbeitetes Akkompagnement noch von Späteren als unübertrefflich und als ein selbständiges Gebilde von musikalischem Ausdruck gepriesen wird.

Daraus ist zu ermessen, welche Ansprüche an Phantasie und Können Bach an den Akkompagnisten stellt. War es bei ihm eine Improvisation höchster Art, so müssen die Bearbeiter des Akkompagnements um so mehr sich bemühen, Bachschem Ideenflug nachzustreben, als nicht selten in Bachs Bässen sogar Generalbaßziffern fehlen. Es handelt sich also nicht einfach um dürftige Akkorde, sondern auch, wie namentlich beim Solo mit einem bezifferten Baß, um Gegenmelodien und deren Verarbeitung. »Wer das Delicate im Generalbaß und was sehr wohl accom-

pagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagniret, daß man denket, es sei ein Concert und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzet worden« schreibt Mizler. Es ist natürlich viel bequemer, die Akkompagnementfrage in schablonenhaft italienischer und wenn's hoch kommt, Händelscher »Generalbaß=weis« zu erledigen.

Das Akkompagnement greift so ziemlich in alle Werke des Meisters ein, Orgel=, Klavier= und einige andere Instrumentalsoli ausgenommen, also erfordern beispielsweise sogar die Klavierkonzerte neben dem Streichorchester noch ein akkompag=nierendes Instrument.

32.

Mit dem Generalbaß=Akkompagnement berührten wir schon die Lehrtätigkeit Bachs. Die Harmonie=lehre war ihm, der wenig für theoretische Neuerungen etwa im Sinne Rameaus ⟨1722⟩, mit dem er sich aber wohl in manchen Punkten praktisch traf, oder etwa gar für akustisch=mathematische Untersuchungen zu haben war, wesentlich Lehre des Akkompagnements, »Generalbaß«. Ein Schüler hat uns des »Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General=Bass oder Accompagnement« handschriftlich hinter=

lassen[1]). Der Traktat ist bei Spitta abgedruckt und geht nach Aufstellung einiger Definitionen zu einer Aufzählung praktischer Regeln und Beispiele über, die im allgemeinen gegenüber den Generalbaßlehren berühmter Konservatorien recht liberal sich anlassen. Man findet da schon stufenweise aufwärts gehende Septimen, recht bedenkliche »verdeckte« Oktaven, übermäßige Sekundschritte, Querstände u. dgl. Es ist übrigens kein Geheimnis, daß gar manche einfachen bezifferten Bachschen Bässe mit den gestrengen Lehren unseres Harmonielehr-Generalstabes im Widerspruch stehen. So fühlt sich Bach durchaus nicht verpflichtet, die etwa im Baß liegende Septime des Dominantseptakkordes »stufenweise abwärts« aufzulösen.

Im übrigen stützt sich alles Theoretische in diesem Traktat auf ein Buch, das Bach möglicherweise schon in Lüneburg zur Belehrung sich angeschafft hat, dem er also trotz seiner kühnen harmonischen Neuerungen treu verblieb, es nur vereinfachend und noch praktischer gestaltend, auf F. E. Niedts »Musikalische Handleitung« I. Teil, Hamburg 1700.

Seine »kontrapunktischen« Übungen ließ der Meister nicht zweistimmig, sondern gleich vierstimmig an

[1]) Die Authentizität wird neuerdings ⟨Bach-Jahrbuch 1909⟩ angezweifelt und hiebei das reine Mönchsgezänk über Satzfehler und beispielsweise »Quintenparallelen« vollführt, die gar keine sind. Um bei Bach Octaven- und Quinten-Parallelen zu finden, braucht man nicht in seinem nonchalanteren Akkompagnement zu suchen, die findet man schon in seinem »reinen« Satz!

Chorälen machen, die Harmonik, und zwar die reiche, »moderne« war Grundlage für »Stimmenführung« und Polyphonie. Im übrigen war ihm der Kontrapunkt nur Mittel zum Zweck, er konnte spötteln über die Fugen gewisser »alter, mühsamer« und ähnlicher »großer« Kontrapunktisten, Arbeiten, die er als trocken, pedantisch und hölzern bezeichnet haben soll. Richard Wagner zog bekanntlich Straußsche Walzer auch einer gewissen Sorte von gelehrtem Kontrapunkt vor.

Bachs Lehrtätigkeit stand durchaus nicht unter seiner Kunstübung, das »Klavierbüchlein« für seinen ältesten Sohn, die für seine zweite Gattin[1]), seine Klavier- wie seine Orgelwerke bezeugen es: von den kleinen Präludien, Inventionen und Symphonien bis zum wohltemperierten Klavier, von dem »Orgelbüchlein« bis zu den großen Orgelpräludien und Fugen (in der »Klavier-Uebung«) können wir gleichsam die Fortschritte der Schüler des Meisters mitverfolgen, dessen Motto auf dem »anfahenden Organisten«: »Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren« füglich allen diesen Werken beigegeben werden könnte.

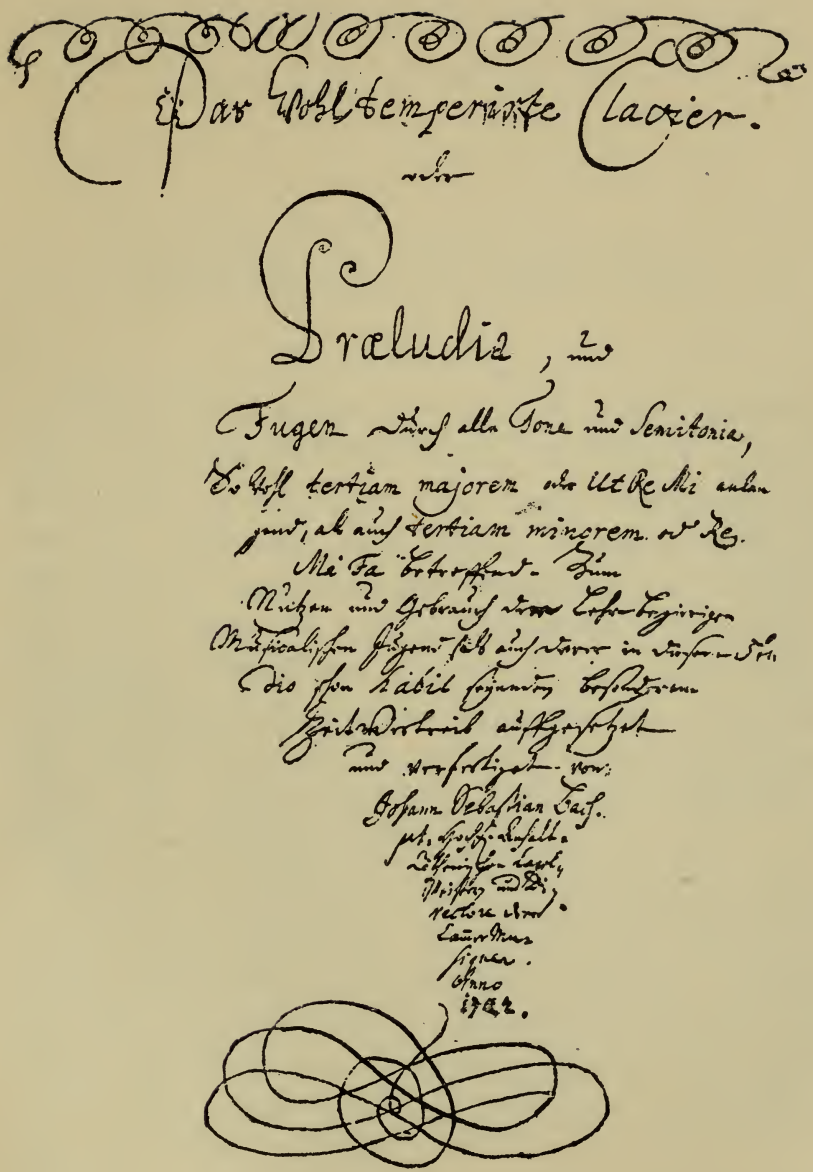
Für die Klaviertechnik der Bachschen Schule nun, die zugleich planmäßig das Gebiet aller 24 Ton-

1) Im Bach-Jahrbuch 1906 zweifelt Joh. Schreyer daran, daß die zwei Notenbücher von 1722 und 1725 für Bachs Gattin bestimmt waren, jedenfalls führt er sehr beachtenswerte Gründe ins Feld.

arten erschloß, war die alte Fingersetzung nicht mehr ausreichend. Hatte namentlich der Franzose Fr. Couperin in seinem 1716 erschienenen Werke »L'art de toucher le clavecin« schon für seine Zwecke den früher nahezu untätigen Daumen brauchbar gemacht, so ist Bach derjenige, der die Mitarbeiterschaft des Daumens konsequent ausnutzte und ihn, wie Forkel sagt, »zum Hauptfinger« machte. Handhaltung, Anschlag erfahren dadurch eine radikale Umgestaltung. Der Sohn Philipp Emanuel stützt sich in seinem Buche »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen« ⟨I. Teil 1753⟩ auf die Methode seines Vaters, die aber hier insofern bereits wieder eingeschränkt erscheint, als das bei den Älteren und wohl heute bei den Organisten noch nicht gänzlich abhanden gekommene Über- und Untereinanderschieben der Mittelfinger meistens verpönt ist. Der Vater behielt es, wie aus seinen eigenhändigen Applikaturen in W. Friedemanns Klavierbüchlein zu ersehen, neben seinen Neuerungen vielfach bei. Somit ist unseres Meisters Methode weitherziger, und er kommt so auch der »neuesten Zeit« entgegen.

Nur dadurch war es möglich, der Bachschen Klavierkunst, die heute noch den einen Pol unserer gesamten Klavierkunst bildet, gerecht zu werden. Einerseits erreichte sie allein ein ausdrucksvolles Spiel auch in den Mittelstimmen, andererseits ein Bravourspiel, auch in Läufen und Trillern, ja Doppeltrillern, vor dem die Kunst anderer bescheiden zurücktreten mußte. Nehmen wir hinzu, daß er nach Forkel

»bei der Ausführung seiner eigenen Stücke das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft nahm«, und vergegenwärtigen wir uns die Fülle von Improvisations- und spielfreudiger virtuoser Kunst, die in seinen Toccaten, Phantasien, Präludien, Capriccios usw. wie auch in manchen »freieren« Fugen niedergelegt ist, so erscheint uns die Kunst und Methode eines anderen Meisters, die man natürlich zunächst als virtuose »Flitter«-kunst herabzusetzen suchte, als ein Seitenstück zur Bachschen, als der »Südpol« unserer Gesamtklavierkunst — nämlich diejenige Franz Liszts. Bach und Liszt sind das A und O aller Klavierkunst, wie F. Busoni einmal treffend bemerkt hat. Beide waren aber auch die unermüdlichen und unübertrefflichen »Pädagogen« ihrer Kunst.



TITELBLATT ZUM »WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER«

Einführung in J. S. Bachs Werke.

33.

Wenn Bach als den Endzweck seines Schaffens eine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« bezeichnet, so dürfen wir diese nicht engherzig und einseitig, etwa gar von unserer heutigen ziemlich erbärmlichen Lage der kirchenmusikalischen Verhältnisse aus fassen oder im Anschlusse an gewisse Anschauungen kirchlicher Kreise, die da nicht selten wohl »mangelhaft gebildete Bauernchöre« als kirchlich musikalische Organe und als einzig patentierte Träger der »Gemeindeidee«, nicht aber »bezahlte« Sänger und Musiker dafür anerkennen.

Die Bachsche Kirchenmusik ist eine höchste Blüte unserer Kunst überhaupt. Obwohl sie von dem deutschen volkstümlichen Kirchenliede ausgeht, schließt sie doch die ganze Kunst ihrer Zeit in sich ein, ja bildet schließlich den Gipfel alles dessen, was unter allerlei Namen als höchste Kunstform in und außerhalb der Kirche umläuft.

Eine spezifisch deutsche Kunst hatte sich betätigt und bewährt an den einfachen Formen des Liedes und Tanzes. Das deutsche evangelische Gesang-

buch barg edelste Blüten geistlicher und hauptsächlich weltlicher Volksweisen. Deren künstlerische Gestaltung für den Chor, für die Laute und namentlich für die Orgel war ein Hauptarbeitsfeld deutscher Meister, die im übrigen, was neue Kunstmittel betrifft, zumeist an Italien gewiesen waren.

Diese sich anzueignen, seinem deutschen Wesen zu amalgamieren und alle künstlerischen Mittel seiner Kirchenmusik zu sichern, war Bachs unablässiges Streben. Fest gegründet aber in der heimischen Scholle, gewinnt er sich von einem sicheren Punkte aus die Welt.

Italienisches Kirchen- und Kammerkonzert, französische Ouvertüre, Ciaconnen und Passacaglien und wie die Formen alle heißen: sie leitet er in das Bett seiner Kirchenmusik mitsamt mancherlei orchestralen Ausdrucksmitteln, wie sie die alte Kunst, sogar die vielen heute nur von ihrer schlechten Seite bekannte ⟨vielmehr aber wenig bekannte⟩ italienische Oper gezeitigt hatte. Den späteren Kantaten setzt er häufig einen ganzen Konzertsatz als »Sinfonia« voraus. Ja, nicht bloß einen Konzertsatz, dem er gelegentlich auch den Odem des Kirchenliedes einhaucht, ein ganzes dreisätziges Kammerkonzert läßt er als Sinfonia einer Kantate voraufgehen. Das Instrumentalkonzert Bachs steht in innigster Beziehung zu seiner Kirchenmusik. Forkel erzählt: »Zu Bachs Zeit wurde in der Kirche während der Kommunion gewöhnlich ein Konzert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke

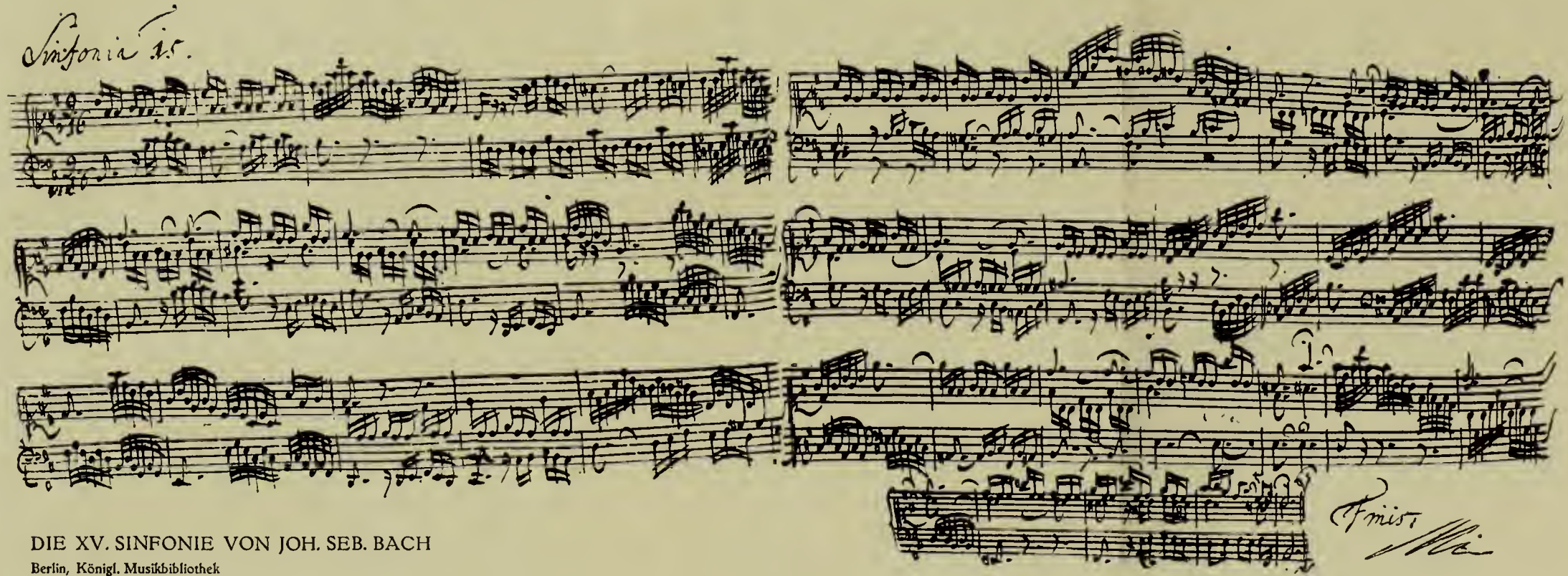
setzte er häufig selbst und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten.« Demgemäß läßt er die erhabene Violinciacona an einer Stelle musizieren, wo auch heute noch der bescheidenste Organist sich bemüht, alles edlere Metall aus dem Schachte seiner Phantasie zutage zu fördern, um »heil'ge Lust und tiefes Bangen« des Herzens bei dem »Geheimnisse der Himmelsspeise« durch Töne zu verklären. Oder: Kühn und mit der Sicherheit des schöpferischen Genies überträgt er Ciacona und französische Ouvertüre auf den Chor, läßt wohl auch Orchester und Chor in die beiden Sätze der letzteren sich teilen. Diese Formen aber, so überaus mannigfaltig, erscheinen immer wieder modifiziert und stets aus dem poetischen Gedanken heraus gestaltet. Fragt man sich, was hat in der Kirchenkantate »Nun komm, der Heiden Heiland« die Form der französischen Ouvertüre mit dem uralten Hymnus »Veni redemptor gentium« zu tun, so beachte man nur den poetischen Gedanken: »Nun komm, der Heiden Heiland« — Maëstoso $^4/_4$; 3. Zeile: »deß sich freuet alle Welt« — Gai ⟨fröhlich, lebhaft⟩ $^3/_4$!

Aber auch von den lebensvollen Rhythmen anderer Tanzformen, die Bach in seiner Klavier-, Kammer- und Orchestermusik in der »Partie« oder Suite und anderweitig zu höchsten Kunstgebilden entwickelte, sehen wir ihn in seiner Kirchenmusik auf der Orgel, wie im Chor, wie namentlich auch in den instrumentalen und vokalen Solosätzen ganz nach freiem

poetischen Ermessen Gebrauch machen, ja sogar auf das junge Kirchenlied übertragen. Er empfindet ganz richtig, daß dieses als Volkslied einen breiteren Boden beherrscht als den, welcher ihm durch eine nicht selten erst aufgepfropfte kirchliche Dichtung zugewiesen ist: das Volkslied der Kirche, das sich folgerichtig auch hier gar bald nach den Galliarden, »Balletti«, Vilanellen, »lustig und kurzweilig« zu singen, modelt.

Somit dürfen wir sagen, daß Bachs so reicher Stil, strenge genommen, kein zweifacher: kirchlicher und weltlicher ist, er erfährt nur gelegentlich, dem darzustellenden Gegenstand entsprechend, Abwandlungen. Es ist Prüderie, wenn man die »reizenden Liebesduette« zwischen Christus, dem Bräutigam, und der bräutlichen Seele, wie sie sich in einzelnen pietistisch angehauchten Kantaten finden, und die manchmal schon auf den Sänger der Liebe und Zärtlichkeit, auf Mozart, hinüberdeuten, entschuldigen zu sollen oder als unkirchlich verwerfen zu müssen glaubt. Und es ist nicht etwa »geistliche Hausmusik«, sondern echte Kirchenmusik, wenn Bach, wie in seinen Kantaten für Solostimmen, gelegentlich einmal auf das Kirchenlied gänzlich verzichtet.

Die Orgel ist ihm nicht ein Instrument im Sinne des sich stets auf eine engere Domäne zurückziehenden, allzuviel von rein theologischen Gesichtspunkten beherrschten Gottesdienstes. So unübertrefflich tiefsinnig und poetisch er in seinen Orgel-



DIE XV. SINFONIE VON JOH. SEB. BACH

Berlin, Königl. Musikbibliothek

chorälen den christlichen Mysterien und Dogmen nachfühlt — er weiß auch, wie in seinen Orgelsonaten, die herrlichste Kammermusik zu machen oder wie in seinen Toccaten und Präludien auf der Orgel mit der virtuosesten Klavierkunst zu rivalisieren. Die Fuge endlich ist das Band, das sich um alle Gattungen seiner Kunst schließt; in ihren hehrsten Gestalten lebt sich Bachsches instrumentales Empfinden ähnlich aus wie das Beethovens in seinen Sinfonien.

34.

Die ernste Kunst hatte zu Bachs Zeit in Deutschland noch immer ihren Schwerpunkt in der Kirche, und der Hauptnerv der kirchlichen Kunst ruhte bei der protestantischen Kirche in der Orgel, welche das Kirchenlied vom Chor und der Gemeinde übernommen und zu mancherlei Formen und Gestalten entwickelt hatte.

Ähnlich wie das Klavier in mancher Hinsicht noch eine Art Vorstufe zur Orgel bildete, so hatte man über der Pflege und Entwickelung der Kammer- und Orchestermusik deren Nutzbarmachung für die Kirche im Auge. Aber gerade bei Bach, der, wie seine Kirchenmusik, so auch seine Kammer- und Orchestermusik mit heiligem Ernste und »zu Gottes Ehren« pflegte, sollte sich zugleich diese Kunst außer der Kirche in einem Grade selbständig gestalten und gegenüber allen früheren und gleichzeitigen Bestrebungen in einer Weise vertiefen, daß

eine Weiterführung des kühnen Baues nach ihm vorläufig unmöglich ward. Nur Beethoven, von einer anderen Grundlage ausgehend, vermochte später einen ähnlichen, von der heimischen Scholle in das Welt-Universum hinausstrebenden Tempel zu bauen. In den Mittelpunkt dieser »außerkirchlichen« Kunst Bachs können wir das Klavier stellen. Und mit ihm und ihr beginnend, wollen wir eine kursorische Übersicht über Bachs Werke versuchen.

35.

Die Klavierkunst Bachs in ihren verschiedenen Richtungen ist treffend angedeutet in den pädagogischen Zwecken dienenden »Klavierbüchlein« für seinen ältesten Sohn ⟨1720⟩ und für seine zweite Frau ⟨1722 und 1725 begonnen⟩: Präambeln und Präludien, Tänze und Suiten, Variationen, Fugen; Kirchenlieder, reich koloriert und verziert, auch wohl andere Vorübungen zum Orgelspiel; Lieder mit »Generalbaß«, um das Akkompagnement, eine sehr wichtige Aufgabe für das Klavier, zu erlernen, sind darin enthalten.

Von einigen Klavier-Gelegenheitsstücken, den Capriccios, war schon die Rede. In seiner Weimarer Zeit benutzte Bach das Klavier, um das italienische Konzert in der Art zu studieren, daß er Violinkonzerte des in Deutschland und Italien tätigen angesehenen Meisters Vivaldi nicht bloß übertrug oder umsetzte, sondern, wie aus den noch

vorliegenden Originalen und analogen Fällen späterer Zeit ersichtlich ist, zu vollkommenerem Leben erweckte durch eine reichere Ausarbeitung der Hauptthemen. Wie hier, so bemerken wir bei Fugen nach deutschen Meistern, wie bei Orgel- oder Klavierfugen nach Legrenzi, Albinoni, daß Bach erst eigentlich den Inhalt der Themen ausschöpft; oft ist Bachs Arbeit gegenüber der Vorlage von doppelter und dreifacher Ausdehnung und immer höchst anregend, während die kurzen Originale nicht selten matt und langstielig anmuten. ⟨E. P. Nr. 217, vgl. Nr. 214, S. 12, Nr. 216, S. 28.⟩ In und vor die Weimarer Zeit fällt eine große Zahl von Toccaten, einzelnen Fugen, Phantasien ⟨z. B. E. P. Nr. 211, S. 4, einzelnes aus Nr. 212 und 214⟩, die uns einen Blick tun lassen in einen ungeheuren Ideenreichtum. Wie die gewonnenen virtuosen Mittel allmählich den künstlerischen Idealen dienstbar gemacht und diese immer vollkommener nach den verschiedensten Richtungen erreicht werden, davon gibt eine Anzahl dieser von Bach später nicht selten wieder überarbeiteten reizvollen Stücke ein lebendiges Zeugnis; manche sind als »manualiter« zu spielen Gemeingut der Orgel und des Klaviers. Ein Variationenwerk »alla maniera italiana« ist ein Muster jener Art von Variationen, in denen es sich mehr um klangfrohe und reizvolle Umspielungen der Melodie handelt ⟨E. P. Nr. 215, S. 12⟩. Händel und viele spätere Meister bis zu Mozart hin sind in dieser »italienischen« Variationenmanier und darunter stecken

geblieben. Schon in einigen sehr frühen, durch Böhm angeregten Choralpartiten ⟨Variationen⟩ ohne Pedal zeigt sich die tiefsinnigere »deutsche Manier« Bachs, der später vorschreitet bis zu der Höhe der Goldbergvariationen, die erst wieder bei Beethoven ein Seitenstück finden sollten.

Und bereits in früher Zeit finden wir Bach bemüht, die Konzertform mit der Fuge zu verschmelzen ⟨Concerto e Fuga in c, Ges.-Ausgabe, Jahrg. 42, S. 190⟩. Eine Suite in B-Dur mit einem präludienartigen Satz beginnend und einem »Echo« schließend, dürfte wie ein Passacaglio in d auch hierher zu rechnen sein ⟨E. P. 1959, S. 54 u. S. 40⟩.

36.

Intensiver wendet sich Bach in der Köthener Zeit dem Klaviere zu, gegen welches er seine Weimarer Orgel eintauschen mußte. Von einzelnen Stücken seien herausgehoben zwei herrliche Toccaten ⟨in fis und c, E. P. Nr. 210, S. 10 und 20⟩ virtuos, glänzend und gedankenreich, inhaltlich sich noch mehr konzentrierend als frühere, eine dreistimmige Fuge in a ⟨E. P. Nr. 207, S. 40⟩, von virtuosen Ansprüchen, in freiester, aber doch harmonisch sich auslebender Form von breitestem Umfang: ein wahres »Perpetuum mobile«. Um die in dem Klavierbüchlein für W. Friedemann mit instruktiver Absicht niedergelegten, bereits angedeuteten verschiedenartigen Klavierstücke gruppieren sich eine

Anzahl tiefer und ernster oder auch glänzender Präludien und Fugen ⟨Gesamtausgabe, Jahrg. 36, S. 81, E. P. Nr. 200, S. 36, Nr. 208, S. 22, Nr. 214, S. 44, S. 50, mit Fuge S. 49 usw.⟩, worunter besonders ein Paar in A-Moll ⟨S. 91, 98⟩ hervorsticht, das italienische Konzertform und Fuge verbindet, und das Bach später unter Einschiebung eines langsamen Satzes aus einer Orgelsonate zu einem Tripelkonzert für Klavier, Flöte und Violine erweiterte ⟨E. P. Nr. 211, S. 14, 22⟩. Erquickende Früchte jenes Klavierkursus sind die zwölf und sechs sogenannten »kleinen Präludien« ⟨E. P. Nr. 200⟩, und die »Inventionen und Sinfonien« ⟨E. P. Nr. 201, hier sind letztere als dreistimmige Inventionen bezeichnet⟩, eine Vorhalle zu dem Wunderbau des wohltemperierten Klaviers. 1723 wurde dieses erste Hauptwerk abgeschlossen, durch das der Schüler gemäß des sich an die klassische Rhetorik anschließenden Titels »gute Inventiones bekommen« und auch »eine cantable Art im Spielen« erlangen sollte. Die ⟨zweistimmigen⟩ Inventionen und ⟨dreistimmigen⟩ Sinfonien, Meisterwerke polyphoner Kunst, außerordentlich vielgestaltig, von den verschiedenartigsten Stimmungen beherrscht, für ihre Zeit völlig neu, heute noch ihrem Spieler immer wieder neue Reize enthüllend, folgen sich ⟨je 15⟩ oder sind auch je zu einem Paar ⟨in gleicher Tonart⟩ vereinigt in den frühen Nieder- und Abschriften des Werkes. Die paarweise Reproduktion ist entschieden die von Bach beabsichtigte; denn es bestehen schon thema-

tisch allerlei Beziehungen zwischen einzelnen Inventionen und Sinfonien ⟨vgl. 6, 12, 15⟩, und auch im übrigen stehen sie in einem intimeren Verhältnisse zueinander als viele der Präludien und Fugen im wohltemperierten Klavier.

War bis jetzt die Tonartenfolge in auf- und absteigender Reihe noch eine lückenhafte ⟨C, d, e, F, G, a, h, B, A, g, f, E, Es, D, c⟩, so wird sie, nachdem die gleichschwebende Temperatur der Stimmung gewonnen ist, durch alle Halbtöne in Dur und Moll vervollständigt im »wohltemperierten Klavier«, nachdem schon in einem den Zirkel der 24 Tonarten durchschreitenden Orgel- oder Klavierstück »das kleine harmonische Labyrinth« ⟨die Urheberschaft Bachs ist nicht sicher verbürgt — E. P. Nr. 2067, S. 16⟩ die Stimmung mag ausprobiert worden sein.

1722 erscheint der I. Teil des »Wohltemperierten Klavieres« »Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besonderen Zeit Vertreib aufgesetzet«. Wie bescheiden nimmt sich das aus auf dem Titel eines Werkes, das hohe Schule und zugleich höchste Erbauung sogar für unsere Meister seit des Meisters Tagen gewesen ist und heute noch das gemeinsame Glaubensbekenntnis der Künstler aller musikalischen Richtungen darstellt[1]⟩!

[1]⟩ Bach fußt auch hier auf Bestrebungen seiner Zeit, die mit der temperierten Stimmung zusammenhängen, wie beispiels-

In dem I. Teil sind auch Stücke aus der Weimarer und noch früherer Zeit, Präludien aus dem Klavierbüchlein des Sohnes in meist überarbeiteter Form aufgenommen. Noch einheitlicher gibt sich eine zweite Folge von 24 Präludien und Fugen, die wir als den II. Teil des wohltemperierten Klaviers ansprechen, und die 1744 abgeschlossen gewesen sein muß. Von dieser entdeckte man neuerdings unbestritten echte Autographe in London. Das wohltemperierte Klavier war das verbreitetste Klavierwerk Bachs; der Meister selbst hat den I. Teil wenigstens dreimal für seine Scholaren abgeschrieben, dabei aber immer wieder geändert und verbessert, woraus sich die Verschiedenheiten der seit 1801 ⟨nicht schon 1799 in London⟩ erscheinenden Drucke ergeben. Lehrte es eine ältere Generation mehr den Ernst und die Strenge der Kunst, so ist die jüngere vorgeschritten zur Erkenntnis der außerordentlich verschiedenen Gestalten und Charaktere, zur Wahrnehmung der reichen Ausdrucksmittel der Klaviersprache Bachs. Wie den Präludien, so eignet auch den Fugen ein ganz bestimmtes charaktervolles

weise auf des badischen Hofkapellmeisters und ausgezeichneten Klavieristen J. K. F. Fischer »Ariadne musica neo-organoedum« 1715, einer Sammlung meist ganz kleiner Präludien und Fugen für die Orgel, in der aber noch nicht alle Tonarten gewagt sind und das Moll noch meist als dorisch sich darstellt Bach hat das alte, an eine kirchliche Intonation gemahnende Thema seiner E-Dur-Fuge des zweiten Teils möglicherweise daraus genommen. Fischers Klavier- und Orgelwerke sind neu herausgegeben von Ernst v. Werra 1901.

Wesen: Grazie, Anmut, Übermut, Frohsinn, Zärtlichkeit, Ernst, Gehaltenheit, Nachsinnen, Klage, Melancholie, ja Todessehnen drücken sie oft mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit aus; manche hingegen scheinen allerdings der »subjektiven« Sphäre mehr entrückt. Was sich uns bei Betrachtung der Fugen des wohltemperierten Klaviers aufdrängt, das können wir von des Meisters Fugen überhaupt sagen: jede repräsentiert gemäß ihrem besonderen Wesen auch eine besondere Form; die Fuge ist Bach die reife Frucht des Samenkorns des Themas, sie ist die künstlerisch-logische Konsequenz aus demselben. Stets ist die doch so ungeheure Kunst nur Mittel, nicht Zweck, wie manchem es scheinen mag. Die Cis-Moll-Tripelfuge des I. Teiles z. B. ist so einheitlich in der Stimmung, wie irgendein in freiester Weise mit dem Tonmaterial arbeitendes Präludium. Ist in der einen fast jede Note »thematisch«, so überwiegt bei einer anderen das freiere Musizieren. Die Präludien bewegen sich zwischen einfachster Homophonie und kompliziertester Polyphonie; ein derartiger Stimmungsreichtum ist in so kleinen Gebilden später nie wieder erreicht worden [1]. Wir können auf dem heutigen Klaviere dem Ausdrucke der Präludien und Fugen in ganz anderem Maße gerecht werden, als es auf den Instrumenten zu

[1] Von den Petersschen Ausgaben des Werkes ist die Krollsche der Czernyschen entschieden vorzuziehen. Ich möchte hier auch auf die bei uns in Deutschland wenig bekannte von Robert Franz und O. Dresel verweisen.

Bachs Zeiten möglich war; es steht auch nichts im Wege, den modernen Flügel mit Pedal und einem zweiten Manual zu versehen. Natürlich hören manche Gelehrte besser und feiner als unsere reproduzierenden Musiker! Nach ihnen wird Bach erst gedeihen können, wenn das Rabenkiel-Instrument wieder eingeführt ist. Nach den neuesten Aufklärungen war er sogar dem für ausdrucksvolles Spiel geeigneteren Clavichord nicht sonderlich gewogen. Das blieb einem »empfindsameren« Zeitalter vorbehalten. Somit saß Bach etwa »rüstig« an seinem Clavicymbel und »arbeitete«! Ausdruck? Was wußte Bach von solch »modernen« Anwandlungen!

37.

Vom Jahre 1726 an gab Bach stückweise »in Verlegung des Autoris« sein »opus I« heraus, das 1731 abgeschlossen vorlag unter dem Titel: »Klavier-Übung, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galanterien; denen Liebhabern zur Gemüts-Ergötzung verfertiget.« Man sieht, mit der höchsten ernsten Kunst des wohltemperierten Klaviers oder auch nur der Inventionen und Sinfonien ⟨Vokalsachen wurden gar nicht gezählt⟩ wollte er es nicht wagen, vor ein größeres Publikum zu treten. Er war der Unternehmer, der Verleger war bescheidener Kommissionär.

Bach griff also bei seiner ersten Publikation des Geschäftes halber zu »Galanterien« und selbst hier nur zu reifsten Früchten einer lange schon glücklich betätigten »Klavierübung«. Wir sprechen von der Suite oder Partita.

Wie man heute noch seine »Partie« Karten spielt, so spielte man bei der deutschen Musikantenzunft schon frühe seine »Partie« Musik. Das waren aneinander gereihte Tänze verschiedenen Charakters. Deutsch von diesen war eigentlich nur der »Deutsche«, und der mußte sich zu einer Zeit, als Deutschland am Boden lag, den fremden Namen »Allemande« gefallen lassen. Von ihm, der Teile im »geraden« und »ungeraden« Takt zeigte ‹die heute noch in Schwaben und Bayern lebenden, darnach benannten Tänze dürften mit der A. nur sehr entfernt verwandt sein›, wurde schließlich nur der Teil im geraden Takte rezipiert oder, was vielleicht richtiger ist, der ungerade der folgenden »Courante« zugewiesen, so daß die Courante zugleich eine Art zweiten Teils der Allemande darstellt. Sonst steuerten alle tanzenden Kulturvölker bei, aber die künstlerische Bearbeitung scheint in »deutscher Art« besonders trefflich gewesen zu sein. Der 30jährige Krieg war der Entwickelung dieser »Partien« besonders günstig — sie sind sozusagen die künstlerisch ausgestatteten Visitkarten, die Franzosen und Engländer, Italiener und Spanier, Polen und Skandinavier in Deutschland abgaben. Und da man sich sonst so wenig verstand und verstehen wollte — in dieser Sprache

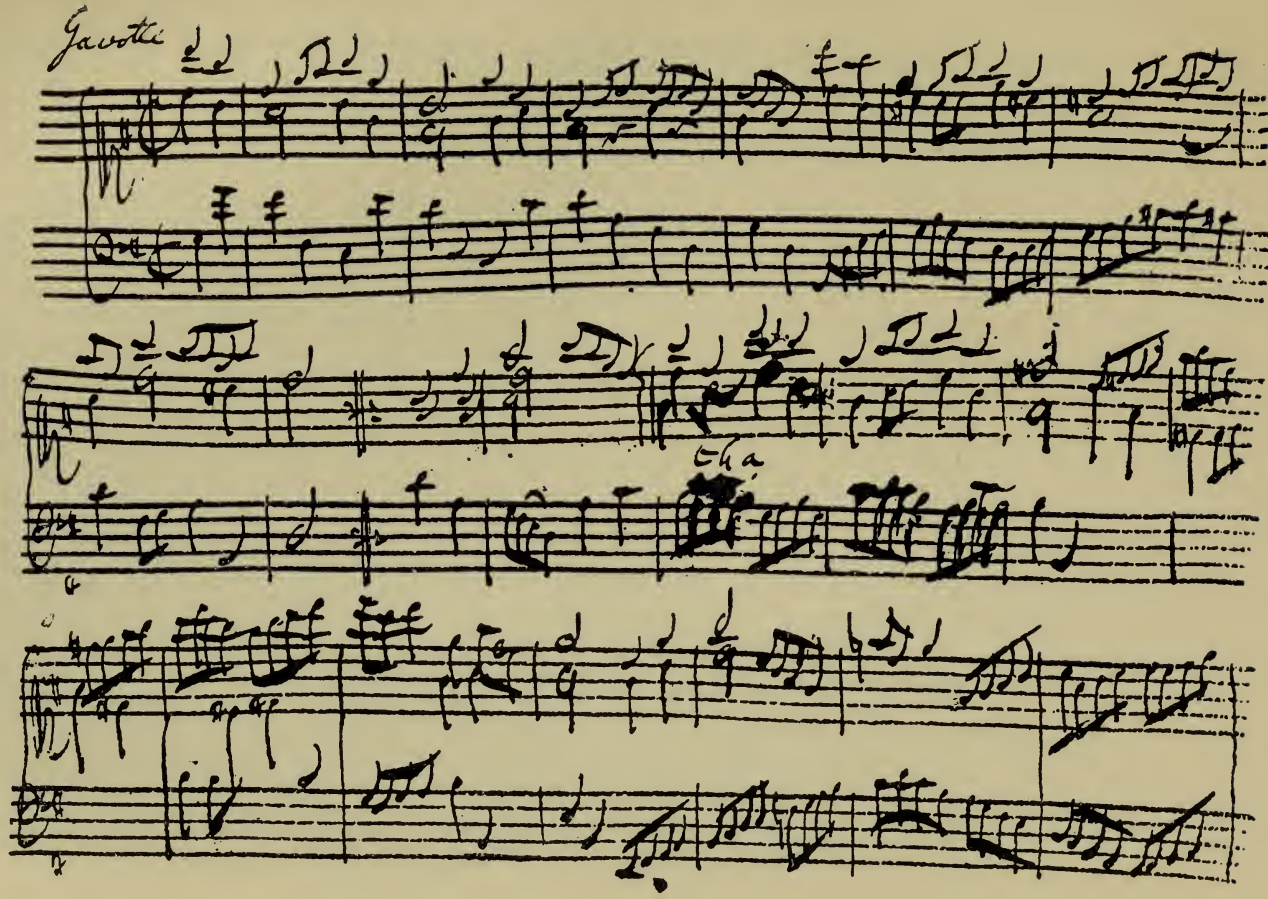
lernte man sich genauer kennen als in jeder anderen. Die künstlerische Verarbeitung der Tanzfolgen erfolgte aber zunächst nicht beim Stadtpfeifertum, sondern am Klavier, und zwar anscheinend zuerst bei den nordischen, deutschen Meistern. Sie bearbeiteten Tänze kontrastierender Art, aber gleicher Tonart unter dem Namen Partie, in den sich auch der Begriff der Variation mit einschlich, wie wir aus den schon angeführten Orgelpartiten ⟨italienische Bezeichnung für »Partie«⟩ wissen. Die Tanzformen werden auch zum Variationenmuster genommen, und wir haben von Buxtehude beispielsweise eine Suite ⟨d. h. Tanzform-Variationen⟩ über den Choral »Auf meinen lieben Gott« mit Sarabande, Courante und Gigue. Von den Deutschen ging die künstlerische Behandlung der Partie über an die Franzosen, die dem den Tänzen innewohnenden bedeutsamen rhythmischen Elemente im Gegensatze zu den Italienern besonders förderlich waren, auch in ihrer hervorragenden Veranlagung und Vorliebe für dieses rhythmische Element auf eine reiche Tanzkarte Bedacht hatten.

Als Suite nun erscheint die Partie, und dieser Name ist der Kunstform verblieben, obwohl Bach in einigen der einschlägigen Werke eine sehr angebrachte Korrektur eintreten ließ ⟨Partiten, Orchesterpartita statt Orchestersuite!⟩. Man spricht, abgesehen von einigen einzeln auftretenden Suiten für Klavier, von den kleinen oder französischen Suiten, den großen oder englischen Suiten und

endlich den deutschen »Suiten« ⟨richtiger Partiten⟩ Bachs ⟨E. P. Nr. 202—206⟩.

In dieser Klaviersuite faßt Bach das ganze weite Gebiet der Suite zusammen und — alle künstlerischen Errungenschaften berücksichtigend — führt er einen alle einschlägigen hübschen Anlagen überragenden stattlichen Bau auf, der erst in der Klaviersonate späterer Meister ein Pendant finden sollte.

Die französischen Suiten erwachsen aus den »Galanterien«, die er vielleicht seiner zweiten Gattin »zur Gemütsergötzung« als Gabe fürs Klavierbüchlein dedizierte. Die in breiterer, sozusagen mehr sinfonischer Form gehaltenen englischen Suiten sind etwas später und vielleicht für einen Engländer komponiert. In ihrem Grundplan sind beide Arten nicht voneinander verschieden. Hauptbestandteile sind Allemande, Courante ⟨von der die »Corrente« sich als italienische Modifikation abzweigt⟩, Sarabande, Gigue. Zwischen den beiden letzten, einem spanischen langsamen und englischen lebhaften Tanz, finden wir eingeschoben: Bourrée, Menuett, Passepied, oder auch Gavotte, manchmal zwei von einer Gattung. Die französischen Suiten zeigen nun aber einen noch etwas farbigeren Tanzrhythmus ⟨Anglaise, Polonaise, Loure, sogar schon ein ⟨dreistimmiges⟩ Trio beim ⟨zweistimmigen⟩ Menuett⟩, und die englischen Suiten werden eingeleitet durch ein Präludium in meist größten Verhältnissen und stets neu versuchten Formen. Geben sich nun jene eingeschobenen Tänze mehr einfach, sozusagen etwas



GAVOTTE AUS DER DRITTEN FRANZÖSISCHEN SUITE IN G

mehr im Naturzustand, so sind die Haupttänze schon in den Bereich der Kunstübung eingetreten. Aber bei aller polyphonen Kunst, die Bach diesen Tänzen angedeihen läßt, behält er die äußerste Schärfe ihrer Rhythmen und den rhythmischen Aufbau bei. Die Allemande gibt »das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemütes, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzet«, sagt Mattheson. Wir können diesen Charakter bei Bach ziemlich bestätigt finden, der auch die zweiteilige je 8=, 12= oder 16taktige Form in geradem Takte beobachtet. Zu regerem Leben entwickelt sich die Suite dann in der folgenden Courante durch die etwas beschleunigte Bewegung, wie den ungeraden Takt, der meist ein $^6/_4$Takt ist, und der wiederum, namentlich am Schlusse der Teile, die im alten Taktwechsel begründete Pikanterie der Verwandlung in den $^3/_2$Takt zeigt. Das Ebenmaß der Teile ist hier wie auch bei der Sarabande ähnlich gewahrt wie bei der Allemande. Ist die Courante nach Mattheson »Hoffnung«, so sind die Sarabanden Bachs ganz »Andacht« im Gewande des feierlich, langsam schreitenden spanischen Tanzes. Wir kennen gewisse Lied-Themen (»Arietten«) aus Beethovens letzten Klaviersonaten — in diesen wundervollen, harmonisch reichen und melodisch weichen und inbrünstigen Sarabanden Bachs, besonders der englischen Suiten, haben sie ihr nicht übertroffenes Vorbild. Zu einzelnen der beiden letztgenannten Tänze treten manchmal Doubles, d. h. Variationen, die bei Bach aber nie an der Oberfläche

haften bleiben. Auch erscheint die Sarabande häufig in doppelter Form ⟨mit Agréments, vielleicht im Hinblick auf das zu benutzende Klavier zur Wahl gestellt⟩; man hat also nicht beide zu spielen, sondern eine zu wählen. Der letzte Satz, eine lustige Gigue im kurzgeschürzten dreiteiligen ⟨$^3/_8$=, $^6/_8$=, $^9/_8$=, $^{12}/_8$= auch wohl mit Triolen gewonnenen $^4/_4$=⟩ Takt, war von den deutschen Meistern mit dem fugierten Stil verquickt worden, worauf auch Bach meist zurückgreift. So finden wir hier Tanz und Fuge ⟨der zweite Teil bringt das Thema in der Umkehrung⟩ unbeschadet des Charakters der Gigue in eine höchst einheitliche, überaus geistvolle und lebensprühende Form verschmolzen.

38.

Erst den jenen großartigen Bau der Klaviersuite abschließenden Zyklus von sechs Partiten läßt er als sein opus I hinausgehen. Welch ein opus I! Ohne den festen Boden des volkstümlichen Tanzes unter den Füßen zu verlieren, mißt er von höchster Kunstwarte aus jeder an dieser Suitenkunst beteiligten Nation das Ihrige zu und kommt hierbei zu dem Gesamtergebnis, daß den Deutschen der Vorrang gebühre. Mit sechs »Partiten« und einer noch eigens später veröffentlichten führt er diese »altklassische« Kunst zu ihrem Gipfel, aber nicht bereits Erreichtes wiederholend: abermals erweitert und vertieft er diese Kunst, so daß sie sich vollendete, und

zwar in einem wiederum neuen und eigenartigen Typus. Als Einleitungssatz figuriert nun neben dem Präludium eine eigentümlich geartete, von einem stolzen Grave-Adagio zu einem melodisch bewegten Andante ⟨c⟩ vorschreitende Sinfonie, der sich ein lebhafter fugierter Satz im $^3/_4$ Takt anschließt; ein andermal eine »Phantasie«, aber in wohlgeordneter, ununterbrochener, einheitlicher Form; oder wieder eine französische Ouvertüre oder ein Präambulum, aber größten Stiles und mit konzertierenden Elementen ausstaffiert; endlich erscheint auch die Toccata, wie eine Erinnerung an alte Zeiten, jetzt sehr konzentriert und gefestigt. Die Allemande zeigt mancherlei neue Seiten, hinter ihrer äußeren Ruhe scheint eine gewisse Leidenschaftlichkeit zu schlummern; sie bewegt sich in den größten Formen ⟨einmal 24 + 32 Takte umfassend⟩. Courante und Corrente wendet er abwechselnd an. In der Sarabande wie in der Gigue ⟨in welcher er auch wieder eine frühere einfachere Gestalt berücksichtigt⟩, bewegt er sich hart an dem Punkte, die vom Tanz gebotene Form zu sprengen und die Suite zu einem Träger musikalischer Charaktere zu gestalten. Das offenbart sich auch in der Aufnahme von allerlei Charakterstücken, die entweder nur im allgemeinen und weitesten Sinne an Tanzrhythmen anknüpfen: Rondeau ⟨mit einem immer wiederkehrenden hüpfenden Hauptthema⟩ oder in die Liedform hinüberleiten: Aria ⟨mehr vokal⟩ oder Air ⟨mehr instrumental empfunden⟩, oder die auch frei sich gerieren: Burlesca, Scherzo.

Noch einmal, in einer siebenten Partita, versucht sich Bach in dieser Kunstgattung: sie erscheint im zweiten Teil der »Klavierübung« ⟨1735 etwa⟩ und ist wie die Orchesterpartiten mit der ⟨französischen⟩ Ouvertüre verbunden und so bezeichnet ⟨E. P. Nr. 208, S. 4⟩. Wiederum hat er ein anderes Ideal im Auge: er will eine Brücke schlagen von der Orchesterpartita ⟨die bekanntlich auch unter dem Namen Ouvertüre auftritt⟩ zur Klavierpartita. Der ersteren Eigentümlichkeiten ⟨keine Allemande, eine größere Zahl Tänze, der Gigue noch einen Satz folgen zu lassen⟩ begegnen wir hier: das reizvolle Werk hat zwei Gavotten und zwei Passepieds vor und zwei Bourrées nach der Sarabande; nach der auf den volkstümlichen alten Typus zurückgreifenden Gigue ist als Schlußsatz ein »Echo« angefügt, so genannt nach dem für zwei Manuale ⟨Klaviere⟩ berechneten Effekte, der aber auch eine Variation des Motivs bringt; im übrigen zeigt der Satz ausgesprochensten Tanzcharakter. Außer den genannten Sammel-Suitenwerken sind noch verschiedene einzelne Suiten in a, Es ⟨E. P. Nr. 214, S. 4 und 28⟩ und F ⟨E. P. Nr. 215, S. 29⟩, letztere »Ouverture« benannt und an Stelle der Allemande mit einer »Entrée« versehen, in e ⟨E. P. Nr. 214, S. 36⟩ und c (anscheinend nicht bei Peters, Bach, Ges.-Ausgabe, 45. Jahrgang ⟨1.⟩, S. 156⟩, diese mit einer Sarabande, die man als Studie zur Matthäuspassion bezeichnen könnte, sowie einige Fragmente ⟨E. P. Nr. 212, S. 22 und Nr. 1959, S. 3⟩ bemerkenswert.

Die Suite, wie sie nun vor uns steht, ist im wesentlichen ein deutsches Werk. Die Franzosen, so scharf sie die einzelne Tanzform rhythmisch herausmeißelten, zeigten weniger Sinn für die harmonische, einheitliche Gestaltung des Ganzen, die Italiener verwischten den Charakter der einzelnen Tänze; in der künstlerischen Ausarbeitung können die hervorragendsten ausländischen Suitenkomponisten sich in keiner Beziehung mit Bach messen, der in der vielseitigsten Entwickelung, wie in der Durchgeistigung dieser Kunst auch seine deutschen Kunstgenossen, Händel eingeschlossen, weit unter sich läßt. Nach Bach in der Suite noch etwas sagen zu wollen, ist ein ähnliches Unterfangen, wie nach der Beethovenschen Sinfonie weiterhin Sinfonie zu komponieren: sie mögen nach dieser oder jener Richtung kürzere oder längere Zeit Interesse erwecken, naturnotwendig sind sie kaum. Will man »Tanzfolgen« in der Orchester- oder Klaviermusik nicht missen, so halte man sich vorläufig an die populären Tanzfolgen der Wiener, etwa von Schubert bis Strauß. Die sind wahr und echt. Das Nachkonstruieren alter, in ihrem innersten Wesen uns heute fremder Tänze ist eine Art künstlerischer Philisterei.

39.

Bei einigen der zyklischen Klavierkompositionen Bachs begegnen wir auch der Bezeichnung »Sonate«, der hier natürlich nicht die frühere und nicht die heutige Bedeutung des Ausdrucks zukommt. Eine

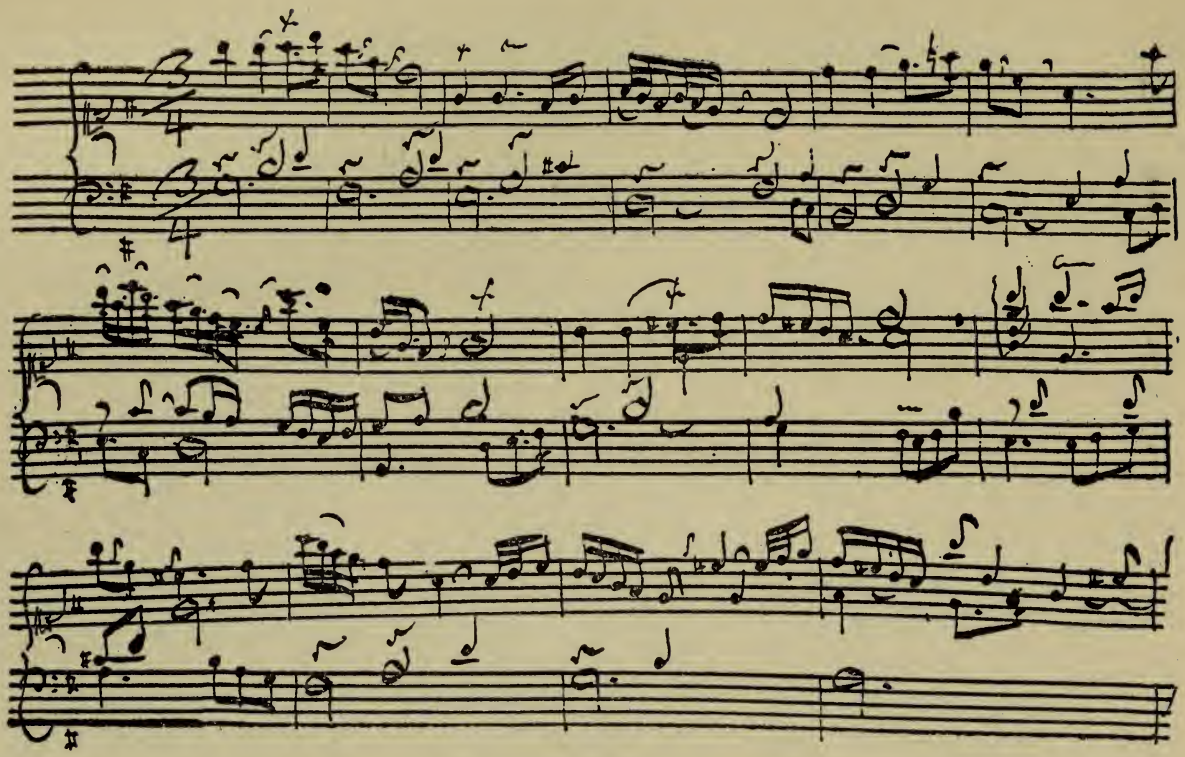
ist aus der Nachahmung der Programm-Sonate Kuhnaus erwachsen: die erwähnte in D-Dur mit dem Gackern der Henne, eine spätere in D-Moll ⟨E. P. Nr. 213, S. 30⟩ schließt sich an die Kammersonate der Italiener an, die aber häufig in ihrer Violinsonate den Adagios und lebhaften fugenartigen Sätzen Suitentänze zugesellten. Hier liegt die Bearbeitung einer Violinsonate vor. Jene »Mischform« studierte er übrigens auch, wie wir sahen, an Werken von Reinken. — Reineres und Fertigeres aber liegt nach dieser Richtung in der Geigen- und Orgelkomposition vor.

Von einzelnen Klavierwerken der früheren Leipziger Zeit seien folgende, auf bekannte einfache, aber tief bedeutungsvolle Namen getaufte genannt:

Phantasie und Fuge in a, erstere von einem etwas unnahbaren, majestätischen Orgelcharakter, letztere eine Doppelfuge ⟨E. P. Nr. 208, S. 22⟩.

Phantasie in c, bekanntlich einst eines der entzückendsten Stücke der Bülowschen Konzertprogramme, an dem in technischer Hinsicht das Kreuzen der Hände überrascht. Die hierzu gehörige, technisch ähnlich arbeitende dreistimmige Fuge, leider unvollendet, stellt in ihrer kühnen Chromatik selbst dem »modern« geschulten Ohre ungewohnte Aufgaben ⟨E. P. Nr. 207, S. 36 und die unvollendete Fuge in der Ges.-Ausgabe, Jahrg. 46, S. 238⟩.

»Chromatische« Phantasie und Fuge, jenes Werk, mit dem bekanntlich der »alte« Bach als verwegenster der »Jungen« die Herrschaft Weimars



THEMA DER GOLDBERG-VARIATIONEN
AUS DEM »GROSSEN CLAVIERBÜCHLEIN«

über Leipzig vor einem halben Jahrhundert mit begründen half ⟨E. P. Nr. 207, S. 20⟩.

Von Klavierwerken wären ferner noch zu nennen die in der Klavierübung III. und IV. Teil ⟨ca. 1739 und 1742⟩ veröffentlichten vier Duette ⟨E. P. Nr. 208, S. 36⟩ und die Goldbergvariationen ⟨E. P. Nr. 209⟩, sowie Orgel-Choralvorspiele, dann Präludium und Fuge in Es ⟨E. P. Nr. 242, S. 2⟩, die das Clavicymbel mit Pedal als Vorübungsinstrument für die Orgel kennzeichnen, und das Konzert nach italienischem Gusto ⟨E. P. Nr. 207, S. 4⟩, welches zu den Klavierkonzerten zu rechnen ist.

Der Ausdruck Duett bezeichnet hier einen zweistimmigen Klaviersatz; in der Form schließen sich die Duette an die Invention an, nur ist sie erheblich erweitert. Im übrigen charakterisieren sich diese Duette durch einen fast erdrückenden harmonischen Reichtum; ähnliche Schätze und Feinheiten nach jener Seite sind im zweistimmigen Satze kaum jemals aufzuspeichern versucht worden.

Die Goldbergvariationen, von Bach auf seines Dresdener Freundes und einflußreichen Gönners von Kayserling Wunsch für Bachs Schüler komponiert, und zwar »vors Clavicimbal mit 2 Manualen«, zeigen uns Bach in der Kunst der Variation auf höchster Höhe. Das Thema ⟨Aria⟩ ist dem Klavierbüchlein seiner Gattin entnommen; für die Variationen ist aber nicht minder der ⟨oft verschleierte⟩ »Passacaglien«-Baß maßgebend — also Doppelthema! Die mit dem verschiedenartigsten Ausdruck begabten

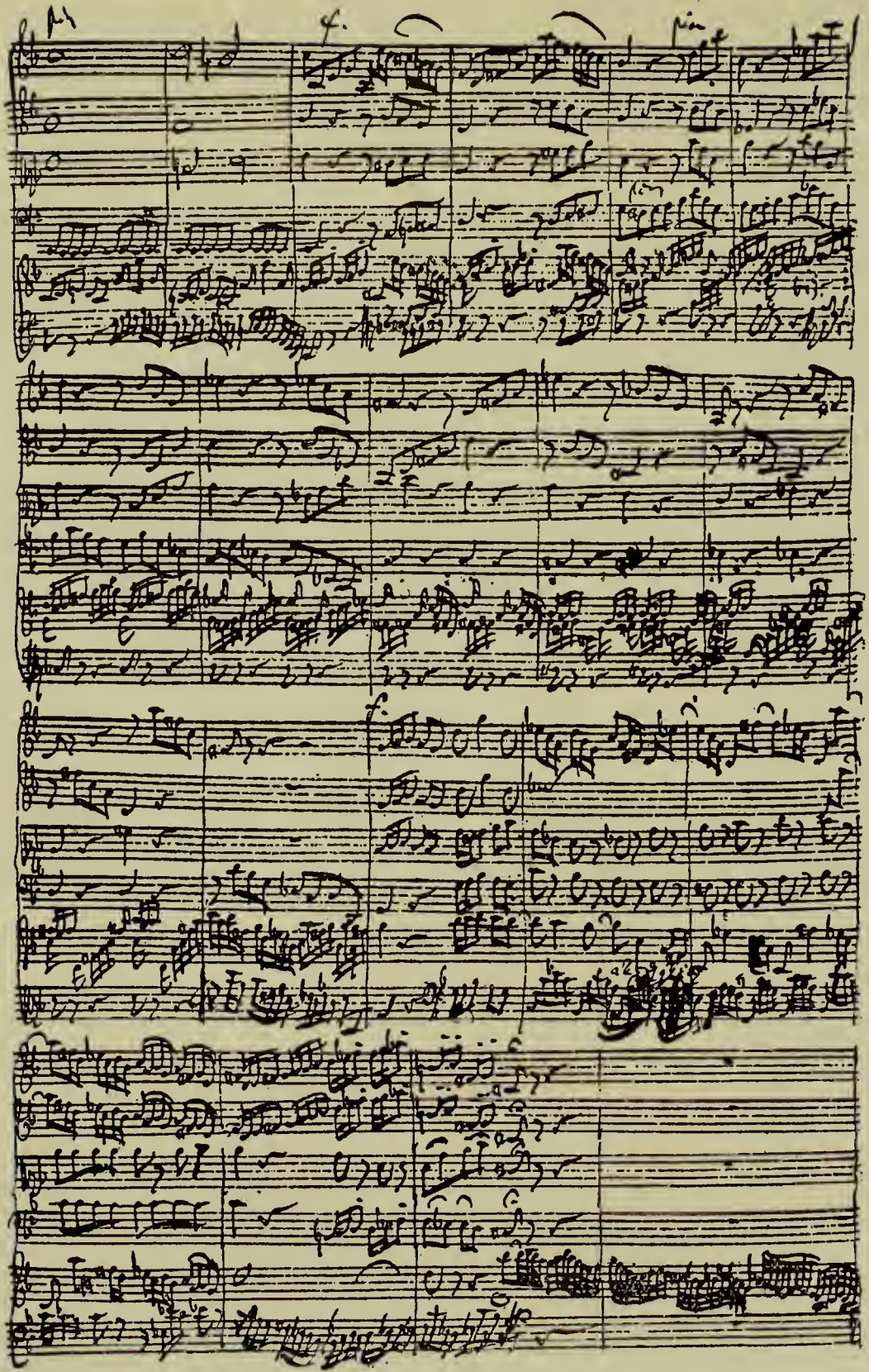
Variationen stellen ein wahres Kompendium des Formenschatzes dar: Kanons im Einklang ⟨Var. 3⟩, in der Sekunde ⟨6⟩, Unterterz ⟨9⟩, Unterquarte ⟨12⟩, Quinte ⟨15⟩, beide zugleich in der Gegenbewegung, Sexte ⟨18⟩, Septime ⟨21⟩, Oktave ⟨24⟩, None ⟨27⟩; stellen das Thema und Var. 26 Sarabanden vor, so Var. 16 eine französische Ouvertüre, Var. 10 eine Fughette, Var. 7 eine Gigue, ja der Tanzrhythmus scheint in Var. 19 bis zum »Ländler« vorzuschreiten. Den Abschluß bildet ein humorvolles Quodlibet im »Volkston«, einer ewig frischen Quelle aller, auch Bachscher Kunst: zwei Lieder sind in ihren Hauptzeilen dem Thema aufgepfropft und mit höchster Kunst geistvoll und witzig gegeneinandergeführt:

a⟩ Ich bin so lang net bei dir gewest,
Ruck her, ruck her, ruck her.

b⟩ Kraut und Rüben
Haben mich vertrieben;
Hätt' mei' Mutter Fleisch gekocht,
So wär ich länger blieben.

40.

Es erübrigt uns noch, einen Blick zu werfen auf die Klavierkonzerte. Im Konzert — nicht für Klavier, sondern für Streichinstrumente — hatten die Italiener ähnliche Ziele und ähnliche künstlerische Erfolge zu verzeichnen wie in der Sonate. Diese zeigte im allgemeinen einen Wechsel zwischen lang-



BRUCHSTÜCK AUS DEM ERSTEN SATZ
DES KLAVIERKONZERTES IN D-MOLL

samen und raschen Sätzen, ähnlich wie die Suite, aber hier waren es lauter Tänze, dort durften sich die Tänze fugierten und freien Sätzen anschließen. Bach hielt sich hier bei Unreifem nicht auf. Sein Konzert besteht fast regelmäßig aus drei Sätzen, der langsame in der Mitte. Er schließt sich sogleich im allgemeinen an die einschlägigen Errungenschaften der mehr im »Tutti« der konzertierenden Instrumente sich betätigenden Scarlattischen Sinfonie, hinsichtlich des Kammer-Solokonzertes ⟨mit einem konzertierenden Instrument⟩ und des Concerto grosso ⟨mit mehreren, meist drei konzertierenden Instrumenten⟩ speziell an A. Vivaldi an und dokumentiert aber sogleich seine Überlegenheit im Aufbau und in der Durcharbeitung der einzelnen Sätze. Von den Konzerten für ein Klavier sind zwei ⟨g, D⟩ in ihrer Originalgestalt als Violinkonzerte ⟨a, E⟩ vorhanden, und auch weitere drei ⟨sämtlich im Jahrgang 17 der Gesamtausgabe⟩, nämlich in d, f, c, beruhen, wie sich aus ihrer Technik ergibt, zweifellos auf älteren, verloren gegangenen Violinkonzerten. Dieses wird wohl auch bei dem A-Dur-Klavierkonzert der Fall sein. Ein Konzert in E scheint ursprünglich für Klavier komponiert, es wurde hierauf aber in zwei Kirchenkantaten für Orgel benützt und dann endgültig als Klavierkonzert gefaßt. Wie Bach der Klavierkomposition im allgemeinen die Wege weist, so entwickelt er auch als erster das Klavierkonzert im Anschlusse an das allgemein übliche Violinkonzert. Ein Klavierkonzert in d, von dessen Original nur

einige Takte noch existieren, steckt in den beiden Sinfonien und jedenfalls einer Arie der Kantate »Leib und Seele wird verwirret«.

Überhaupt scheint in die Kirchenkantaten weit mehr von derartiger Konzertmusik hineingearbeitet oder in ihr verborgen zu sein, als momentan nachweisbar. Ein herrliches Beispiel des Hineinarbeitens bietet die Kantate Nr. 146. Der erste Satz des Klavierkonzertes in d dient als Sinfonie; der edlen, seelenvollen Erscheinung des zweiten Satzes ⟨Adagio⟩ haucht er einen neuen Geist ein, indem er einen vierstimmigen Chor ausdrucksvollst dazu singen läßt: »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.« An solchen Arbeiten sollten unsre Bach-Generalbaßcymbalisten ihrer trockenen Phantasie zu einem sursum corda verhelfen[1]⟩!

Die miteinander wetteifernden Tutti und Soli sind namentlich im ersten Satz das formbildende Prinzip, im zweiten Satz tritt das Tutti ziemlich zurück, in die Begleiterrolle, nicht selten ist hier ein immer wiederkehrendes, gesangreiches Baßthema der Garten, dem die Blumen der Solostimme entblühen. Ähnlich wie der erste entwickelt sich der letzte Satz, meist

---

[1]⟩ Aber natürlich: es ist viel bequemer zu sagen, Bach könne auf den Geist, der in den Bearbeitungen eines Bülow, Schumann, Mendelssohn, Raff usw., also wirklicher Musiker, steckt, verzichten, — nur nicht auf den Geist mühseliger Generalbassisten, die in Ermangelung bestimmter Eindrücke und Anschauungen häufig großmütig dem Publikum es überlassen, zu entscheiden, ob die Bachsche Kunst Fisch oder Fleisch sei.

in anderem Takte stehend. Er knüpft wohl auch an die Gigue ⟨Giga⟩ an, ganz ähnlich wie bei Mozartschen Konzerten ein Tempo di Menuetto bezeichneter Satz Menuett und Schlußsatz vereinigt. Auch zweiteilige Gestaltung dieses Satzes ist zu finden. So sehr nun Bach dem Soloinstrument zur Herrschaft verhilft, so »symphonisch« bleibt es mit dem Orchester verbunden. Konnte er so der nächsten Generation zu wenig »annehmlich« und »zeitgemäß« erscheinen, so ist er doch in seiner »deutsch« konzertierenden Art an Händel, wie an Ph. E. Bach und Späteren gemessen, der »Modernere«!

Die Bachschen Konzerte verstehen sich stets unter Begleitung der Streichinstrumente und eines akkompagnierenden Clavicymbels.

Es gehören hierher zunächst die Konzerte für ein Klavier, zwei und drei, ja vier Klaviere.

Bezüglich dieser glaubte Forkel seiner Begeisterung Halt gebieten zu müssen, er nennt sie veraltet; selbst noch der junge Bülow findet anfänglich keine rechte Stellung zu dem D-Moll-Klavierkonzert, das sich neben dem in g als dasjenige erweist, dem man die Violinherkunft am wenigsten anmerkt. Aber wie rasch wurde durch die Praxis jene Anschauung korrigiert! Heute erscheint uns das Bachsche D-Moll-Konzert weit zeitgemäßer als das Mendelssohnsche, und die Bachschen Violinkonzerte behaupten sich neben den »beliebtesten« neuen und — werden sie überdauern!

In den bezeichneten Konzerten ist Bach, wie gesagt, erfolgreich bestrebt, dem Soloinstrument von

der mehr alternierenden Rolle zur herrschenden zu verhelfen; auch die Tuttis werden vom Tone des Soloinstrumentes mitgetragen. Das Tonmaterial, das Bach auch gelegentlich einmal von einem italienischen Meister nimmt, wird in dichter, aber doch übersichtlicher, stets aufs neue fesselnder Polyphonie entwickelt, die Form erscheint klar und das Ganze bis auf den Schlußton sich naturnotwendig aus dem Thema zu ergeben. Diese »logische Konsequenz«, diese anregende motivische Arbeit namentlich der Ecksätze, die sich niemals auf bloßes unterhaltendes Tonspiel in hergebrachter Art einläßt, versetzt uns sogleich in den ersten Takten in jenes künstlerische Behagen, welches, indem es unsere geistigen Kräfte beansprucht, sie zugleich erfrischt und stählt. Wir empfinden etwas Ähnliches, wenn das Vorspiel zu den Meistersingern einsetzt. Der mittlere Satz, an Sicilianos, Ciaconen sich haltend, gewährt heitere Ruhe oder ernstere Vertiefung. Dieses, Bachs Konzerte gegenüber der »italienischen« ⟨auch Händelschen⟩ Kunst Auszeichnende, »Fortschrittliche« tritt namentlich auch zutage im Concerto grosso — dem Konzert für mehrere Instrumente.

Die herrlichen Konzerte für zwei Klaviere ⟨eines in C und zwei in c⟩ gründen sich jedenfalls auf Konzerte für zwei Violinen, was man übrigens dem in C kaum anmerkt, so klaviermäßig mehrstimmig ist es gehalten. Auch das uns erhaltene Konzert für zwei Violinen in d findet sich in der Bearbeitung für zwei Klaviere. Die prachtvollen Konzerte für

drei Klaviere sind Klavieroriginale ⟨d, C⟩, sie sind jedenfalls für das Zusammenspiel mit den zwei ältesten Söhnen geschrieben, und namentlich das in C ist eine vollkommenste Meisterschöpfung. Das vierklavierige ⟨in a⟩ ist nach einem Konzert für vier Violinen von Vivaldi ⟨in h⟩ gearbeitet. Schon durch die Anwendung zweier Klaviere wird anscheinend das akkompagnierende Instrument mit zum Soloinstrument erhoben und späterhin gänzlich entbehrlich. Das nun sehr zurücktretende Tutti hat kaum noch Eigenes zu sagen. Die Soloinstrumente sind außer im Concertino, wo sie unter sich musizieren, auch im Tutti tätig; die fugierte Form wird in die letzten Sätze verflochten, in den langsamen schweigt das Tutti des Orchesters oft gänzlich, was aber dann ein gelegentlich vollgriffigeres Spiel der »Solisten« zu involvieren scheint. Ein solches vollgriffigeres Spiel ist übrigens auch bei vielen Klavier- und Kammermusiken erforderlich und findet sich beispielsweise schon frühzeitig durch Generalbaßziffern angedeutet in dem Capriccio für Klavier in B. Allerdings wird man bei Bach in diesem Punkte sorgsamer und bei seiner reichen Polyphonie sparsamer damit verfahren müssen wie bei den Italienern und auch bei Händel. Hat Bach doch auch in den Verzierungen weniger dem Zeitgeschmack gehuldigt und in den Singmanieren kaum etwas den Sängern überlassen, wie es z. B. Händel getan. Künstlerischer Geschmack ist hier nicht minder ein Führer wie die Kenntnis der alten Musikpraxis.

Die letzte Schlußfolgerung aus diesem Konzert war, das Orchester völlig schweigen zu lassen. Bach zog sie in seinem bewunderungswürdigen »Konzert nach italiaenischem Gusto«, das er im zweiten Teile seiner »Klavierübungen« als eine den klassisch bequemeren Italienern kaum zugängliche Meisterleistung hinstellte, eine Leistung, mit der wir insonderheit »den Ausländern trotzen können« und die diese »vergebens werden nachahmen können«, wie ein Zeitgenosse bemerkte.

41.

Nach diesem Abstieg des Meisters in sonnige italienische Gefilde, der sich auch in den schon berührten Violinkonzerten und einem »Sinfoniesatz« für Violine und Orchester ⟨Jahrg. 20, 1⟩ aus einer verlorengegangenen Kantate, sowie in dem bekannten und geliebten, mit zwei Violinen duettenartig musizierenden Konzerte in d aus der Leipziger Zeit dokumentiert, kehren wir zurück zum höchsten Gipfel der Entwickelung der konzertierenden Musik im eigensten Sinne des Meisters, wie er in den sogenannten »Brandenburgischen Konzerten« zutage tritt. Wir verlassen damit zugleich das Gebiet des Soloklaviers und gehen zur Musik für Orchester und Orchesterinstrumente über. Die genannten Konzerte, in Köthen komponiert und dem Markgrafen von Brandenburg im hofmäßigen Französisch zugeeignet ⟨1721⟩, bezeichnet Bach als »six concerts avec

plusieurs instruments«. Sie stellen die verschiedenartigsten Typen einer aus dem Konzert mit größter Freiheit und Weitblick entwickelten Musikgattung vor und leiten zum Teil in das Gebiet der Orchestermusik hinüber. Der Grundplan ist Dreisätzigkeit ⟨nur das erste hat noch einen Menuett und eine Polacca, beide mit einem Trio, das dritte zeigt an Stelle des langsamen Satzes zwei auf einen einzulegenden Solovortrag hinweisende breite Akkorde, wie um Luft zu schöpfen in der »Flucht der erregten Tonbilder«⟩. Sie gehen mehr oder weniger deutlich von dem Boden des Concerto grosso aus, in welchem bei den Italienern ⟨wie bekanntlich auch bei Händel⟩ das Tutti und die konzertierenden Instrumente ⟨zwei Geigen und Violoncell⟩ um die Wette den musikalischen Gedanken in einem Nebeneinander behandeln. Es frappiert die eigenartige Wahl und Zahl der konzertierenden Instrumente und ferner, wie sich die Instrumentalgruppen und Themen gegenseitig durchdringen lassen. Bach hebt schließlich das äußerliche Tutti und Solo gänzlich auf und musiziert in alter und doch wiederum ganz neuer Weise mit verschieden gebildeten Gruppen, die sich nach Maßgabe der musikalischen Entwickelung zu einem reichen polyphonen Tutti vereinigen. So gibt sich gleich das erste Konzert ⟨F⟩, in dem sich das durch eine Violine »piccolo« und eine Violine »grosso« bereicherte Streichquartett mit den zwei Hörnern einerseits und drei Hoboen andererseits ⟨denen sich der Fagott als Baß nach Bedürfnis anschließt⟩ zur Darstellung des

Hauptthemas vereinigt, um dann eine gruppenweise Behandlung und ähnliche weitere Entwickelung eintreten zu lassen. In der eigentümlichen neuen Anlage entsprechen sich die Ecksätze, in den tief zu Herzen gehenden Gesang des Adagio teilen sich Hoboe und Violine I, ihn schließlich in kanonischer Weise zur höchsten Intensität steigernd.

Das zweite Konzert ⟨F⟩ zeigt vier Instrumente ⟨Violine, Hoboe, Schnabelflöte und Trompete⟩ als Concertino gegenüber dem Streichtutti. In lebhaftester Rede und Gegenrede, sowie Bekräftigung durch den Chorus gibt sich der erste Satz. Im zweiten singt das Concertino ohne die einer Ruhepause bedürfende Trompete auf Grundlage des Orchesterbasses ⟨und akkompagnierenden Cembalos⟩ wiederum einen herrlichen, nur Bach eigenen polyphonen Gesang, und im letzten wölbt sich über dem lebhaften Orchesterbaß ein vollendeter Fugenbau, intoniert von der Trompete, gestützt von dem begleitenden Streichorchester.

Im dritten Konzert ⟨G⟩ wird der konzertierende Orchesterkörper aus drei Geigen, drei Bratschen, drei Violoncellen und Kontrabaß gebildet, die nach alter »chorischer« Weise in den mannigfaltigsten Kombinationen sich ergehen und in heftiger polyphoner Brandung gegen die weise gezogenen felsigen Ufer schlagen.

Das vierte ⟨G⟩ erweist sich als ein noch intimeres, der Kammermusik näher tretendes Stück. Es konzertieren die Geige und zwei Flöten. Der erste

Satz zeigt ähnlichen Bau wie derjenige des ersten Konzertes, die Erhebung zu einer im Mittelpunkte stehenden Durchführung und ein Hinabsenken zur Anfangsgruppe. Der letzte Satz stellt eine »konzertmäßig« angelegte Fuge höchster Vollendung und dem Material angemessenster Klangwirkung vor, dazwischen ein ähnlich im schönsten Sinne nach der ernsten Seite der Kunst gravitierendes, manchmal an Händelsche Art gemahnendes Adagio, durch einen Halbschluß mit dem Schlußsatz verbunden. Von diesem Konzert haben wir eine sehr schöne Bearbeitung des Meisters aus der Leipziger Zeit: der Violinpart ist dem Klavier, das auch zugleich das Akkompagnement besorgt, zugewiesen. Die Bearbeitung steht in F.

Das Klavier mit Violine und Flöte bildet im fünften Konzert ‹D› das Concertino gegen das Tutti der Streicher ‹mit Cembalo!›, die im ersten Satze beide mit eigenen Themen arbeiten und sich in entzückenden Verschlingungen ergehen. Gegen das Ende reißt das Klavier, welches erst unter Begleitung, dann 65 Takte lang »senza stromenti« in virtuosen Gängen, Läufen und Arpeggien sich betätigt, die Alleinherrschaft an sich. Eine inbrünstige Bitte singt das Affetuoso des zweiten Satzes, bei dem das Tutti schweigt. Im letzten Satze entdecken wir eine Art »halbfugierter Form«, wie sie auch Mozart pflegt. Neue Ausblicke eröffnen sich!

Als ganz apart müssen wir das sechste Konzert ‹B-Dur› für zwei Violen, zwei Gamben, Violoncell,

Violonbaß bezeichnen. Es hat kein äußerlich zutage tretendes Tutti und Solo. Die ernste Klangmischung ist eigenartig wie die ganze rückwärts zur konzertierenden »Sinfonie« sich wendende Physiognomie des ersten Satzes. Auch der fugierte zweite Satz, gestützt auf ein eindringlich singendes Thema, zeigt in seinem Doppelbaß ⟨das Violoncell »koloriert« in bescheidener Weise den fest einherschreitenden Kontrabaß⟩ alte Technik. Aber so frisch, als es die Klangfarbe nur immer zuläßt, musiziert der letzte Satz im $^{12}/_{8}$-Takt; die »Violen« fühlen sich in ihrer grundlegenden Bedeutung für das Geschlecht der »Violinen«.

Die Brandenburgischen Konzerte werden auf den ernsten, forschenden Musiker stets einen geheimnisvollen Zauber ausüben; man fühlt auch, daß nur ein Bach den konzerthaften Gedanken in dieser Weise universell beherrschen, zu Ende denken und doch wiederum neu anregen konnte.

Speziell mit dem ersten Brandenburgischen Konzert sind wir der Sphäre des Orchesters näher getreten. Überblicken wir nun noch die übrigen Instrumentalkompositionen ⟨außer der Orgel⟩, so begegnen wir im allgemeinen nur noch bestimmteren Fassungen der Sonate, im übrigen aber Anwendungen und zugleich Modifikationen bekannter Kunsttypen.

42.

Aber neben der aus der Sphäre der Kammermusik hervorgegangenen höheren Orchesterkunst lag es Bach nahe, eine andere, mehr volkstümliche, zu kultivieren, deren Träger die ehrsame Zunft der Stadtpfeifer und Ratsmusikanten war, aus der er ja selbst hervorgegangen. Und die Kultur dieser etwas derben, weitverbreiteten Kunst, die aber ähnlich wie das alte Kirchenlied eine »Heimkunst« bedeutete, ließ er sich aufrichtig angelegen sein. Die alte Orchesterpartie führte er zur größtmöglichen Vollendung. Auch andere Glieder der Bachschen Familie haben sich dieser Aufgabe mit Erfolg gewidmet; es sei namentlich auf Johann Bernhard Bach, den Vetter Johann Sebastians, in Eisenach verwiesen, dessen einschlägige Manuskripte wie bei diesem »Ouvertüren« ⟨nach Gerber »Ouvertüren in Telemannischer ⟨des »berühmten« Komponisten⟩ Manier«⟩ bezeichnet sind, die unser Meister besaß, und von denen er sich selbst Stimmenabschriften nahm. Auch der weitläufigere »Vetter« Johann Ludwig Bach in Meinigen, der etwas näher zur italienischen »Hofkunst« hinrückte, und von dessen Kantaten und Motetten Joh. Sebastian sich eine große Reihe abschrieb und aufführte, war auf diesem Gebiete neben vielen anderen der Bache, deren Arbeiten verschollen oder noch unbekannt sind, tätig. — Es sind vier mit »Ouvertüre« bezeichnete Orchesterpartiten, deren erste in C zu den Streichinstrumenten noch

zwei Hoboen und Fagott nimmt, die nach Art des Concertino auch als Trio allein musizieren, nämlich im ersten Satz und in der zweiten Bourrée, die sie allein ausführen. Die zweite »Ouverture« ⟨in h⟩ hat nur eine Flöte beim Streichquartett. Diese beiden ins Gebiet der Kammermusik zurückschauenden Werke gehören jedenfalls auch der Periode der Kammermusik ⟨Köthen⟩ an.

Die dritte der Orchesterpartiten ⟨in D⟩ greift hingegen beherzt in die Instrumentenschar; zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken nehmen regen Anteil; nur bei dem bekannten wundersamen Air schweigen sie.

Die vierte endlich ⟨ebenfalls in D⟩ vermehrt den Apparat abermals um eine dritte Hoboe und Fagott. Der Apparat ist ganz in der uns geläufigen Ökonomie verwendet: neben dem meist und auch allein beschäftigten Saitenchor betätigen sich die Holzbläser ⟨auch solo und mit den Saiteninstrumenten vermischt⟩, der Trompetenchor gibt nur ab und zu glänzendere Farben und Akzente. Die beiden letzten Werke gehören zweifellos in die Leipziger Zeit und zum Repertoire des Musikvereins, für welchen Bach jedenfalls auch sein I. Brandenburgisches Konzert, etwas beschnitten in Ausdehnung und an Instrumenten, als »Sinfonia« eingerichtet hat.

Die vier Werke zeigen die Verbindung der Partie mit einer breit auslegenden »französischen Ouverture«. Daß es Bach mit diesem Eröffnungsstück höchster künstlerischer Ernst war, beweist neben der geistvollen Mache auch der Umstand, daß die

Ouvertüre der letzten Orchesterpartie herrlich wieder verwendet wurde zu der Weihnachtskantate »Unser Mund sei voll Lachens«; mit dem rascheren ⟨$^{9}/_{8}$⟩ Teile der Ouvertüre setzt der Chor sich in feurige Tätigkeit. Der pompöse Grave- oder Maëstoso-Teil dient als Orchester-Vor- und Nachspiel.

Nachdem so das Orchester seine Partie kunstgemäß eröffnet, wird dem Tanz stattgegeben, denn wir haben es ja mit einer Suite zu tun.

In Nr. 1 folgen: Courante, zwei Gavotten, Forlane ⟨venetianischer Tanz; die kräftig akzentuierte $^{6}/_{4}$Takt-Melodie wird in zweiter Geige und Bratsche wie von Wellen umrauscht⟩, zwei Menuette, zwei Bourrées, zwei Passepieds.

In Nr. 2: Rondo, Sarabande, zwei Bourrées, Polonaise mit Double, Menuett und Badinerie.

In Nr. 3: Air, zwei Gavotten, Bourrée, Gigue.

In Nr. 4: Zwei Bourrées, Gavotte, zwei Menuette — »Réjouissance«.

Auch diese vier Orchesterpartiten Bachs sind unerreichte Muster ihrer Art. Von volkstümlichen Formen und Farben ausgehend, erhebt Bach das Tanzstück, ohne seine rhythmische Grundlage anzutasten, in die Sphäre geistvollster, anregendster Kunst. Die H-Moll-Partite zeigt eine Eleganz und geistvolle »Galanterie«, wie sie nur in den gewähltesten Gesellschaftszirkeln zu finden sind; Bach wird hier selbst durch Mozart nicht übertroffen. Andererseits geht unser Meister, angeregt durch die Lehrer der Eleganz und der Tanzkunst, die Franzosen,

schon über die gegebenen Formen hinaus und betritt das Gebiet der freien künstlerischen Gestaltung: »Badinerie« ⟨Tändelei⟩, »Réjouissance« ⟨Erlustigung⟩, ist das für musikalische Feinschmecker bestimmte Programm. Wie einfach und eingeschränkt erscheint uns dagegen der Formenschatz, in dem die spätere Symphonie sich lange bewegt! Wie simpel und derb im Anschluß an die Techik der Opernsymphonie das Streichorchester der früheren Symphonie Haydns und Mozarts, wo der Bratsche erst wieder Selbständigkeit gewonnen werden muß! Überhaupt: Von Bachscher Orchestertechnik als von einer vormärzlichen und im besten Falle dem italienischen Musterorchester nachgearbeiteten zu sprechen, das dürfte man füglich endlich einmal unterlassen. Bach behandelt sein mit vielerlei Instrumentenvarietäten ausgestattetes Orchester nicht bloß viel polyphoner als Spätere, er weiß auch sehr gut, was die Farben desselben sollen und wollen. Darüber wird dort namentlich zu reden sein, wo Farbe und Charakter des Orchesters durch das Wort deutlich bestimmt werden: gelegentlich der weltlichen und kirchlichen Vokalwerke, der Kantaten, Passionen usw. Hier mag nur darauf hingewiesen werden, daß man im Anschluß an einen Ausspruch R. Wagners heute nicht mehr befugt ist, Mozart als denjenigen ausschließlich zu bezeichnen, der das »Unerhörte« vollbrachte, die einzelnen Instrumente »sprechen« zu lehren. Eine reizendere ⟨ja manchmal geradezu kokette⟩ Flöte hat niemand geschrieben als Bach in

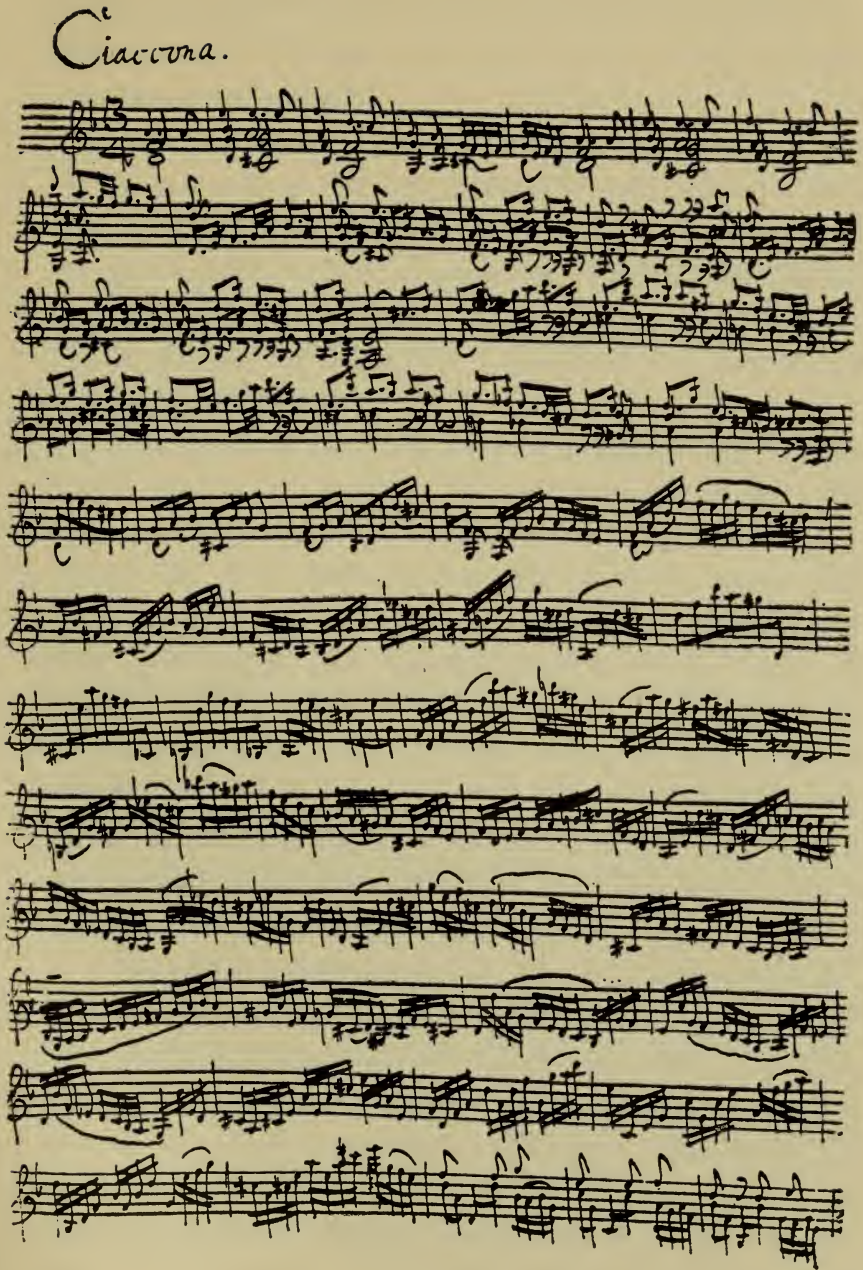
seiner H-Moll-Partita, und wie seine Hoboe in den bekannten kurzen Einleitungs-»Sinfonien« oder »Sonaten« ausdrucksvoll spricht, klagt, seufzt, das kann keinem musikalischen Ohre entgehen. Auch wird die künstlerische Verwendung seines »großen« Orchesters kaum die These eines rein mechanischen »chorischen« Verfahrens rechtfertigen können ⟨man beachte nur die vierte Partita!⟩.

43.

Es ist nun noch flüchtig hinzuweisen auf Kammermusik für einzelne Instrumente des Orchesters, zum Teile solo, zum Teile mit akkompagnierendem, zum Teile mit selbständigem Clavicymbel. Bach wählt zwischen Sonate und Suite, deren Gegensatz da immer deutlicher herausgearbeitet wird. Die Werke gehören wohl alle der Köthener Meisterperiode an. Zunächst die Saiteninstrumente. Für Violine und Violoncell besitzen wir von Bach eine Art höchstes Repertoire dieser Kunst, namentlich in seinen drei Partiten und drei Sonaten für Violine »senza Cembalo« ⟨von sechs »Sonaten« zu sprechen, ist falsch und verwirrend⟩ und seinen sechs Suiten für Violoncell allein. Die Bachsche Violinkunst ist noch heute sozusagen eine Kunstgattung für sich, und sie stellt die höchsten Anforderungen an den Spieler. Besonders frappiert das mehrstimmige Spiel, das wohl zu unterscheiden ist von dem auch bei den Italienern

gepflegten, aber doch von Bach wiederum noch überbotenen mehrgriffigen Spiel. Der Deutsche ist gegenüber dem Romanen der harmonisch reicher und tiefer Empfindende, das zeigt sich auch hier. Es mag übrigens sein, daß schon vor Bach eine ⟨natürlich auch zur Aschenbrödelrolle verurteilte⟩ ähnlich geartete, spezifisch deutsche Geigenkunst vorhanden war, die Bach, indem er ihre Eigentümlichkeiten zusammenfaßte, durch seine Violinwerke krönte. Wenigstens spricht man beispielsweise von einer jenem mehrstimmigen, orgeltonfarbigen Spiel zugute kommenden deutschen Technik eines locker gespannten Bogens, dessen Haare durch Daumendruck am Frosch nach Bedürfnis straffer angezogen wurden. Bach war bekanntlich »Konzertmeister« in Weimar, und wenn er nach Forkel sich auch später mehr auf die Bratsche zurückzog, so hat er wie keiner die ganze Technik der Saiteninstrumente bis in die letzten Möglichkeiten überblickt.

Er stellt in dem genannten Werke immer eine Partita einer Sonate gegenüber, wie um ihre Verschiedenheiten besonders zu betonen. Die Partiten sind in verschiedenen Verhältnissen angelegt. In der H-Moll-Partita hat jeder der Tänze eine Variation bei sich, in der D-Moll-Partita nehmen sich Allemande, Courante, Sarabande, Gigue wie präludierende Kleinigkeiten aus gegen den Schlußsatz, die berühmte Ciacona ⟨eigentlich ein Konglomerat von Ciaconnen, zum Passacaglio neigend und mit rondoartigem Wesen vermischt⟩, diesem himmel-



ERSTE SEITE DER CIACCONA FÜR VIOLINE SOLO

stürmenden Tonriesen, der den zarten Geigenkörper zu zerbrechen droht.

In der dritten Partita ⟨E⟩ ist die Allemande durch einen reizenden, auf den Klavierstil deutenden »Präludio« ⟨später auf Orgel und Orchester als Einleitung zu der Kantate »Wir danken dir, Gott« übertragen⟩ ersetzt, dem eine Loure folgt; auch die »Gavotte en Rondeau« fröhlichsten Gesichtes ist eine neue eigenartige Bildung.

Die Suiten für Violoncell bilden ein Seitenstück hierzu in jeglicher Beziehung; die letzte ⟨D⟩ ist eigentlich für die Bachsche Viola pomposa gesetzt, die fünf leere Saiten ⟨C, G, d, a, e⟩ zur Verfügung stellte; die fünfte Suite ⟨c⟩ macht von dem Kunstgriff des Herabstimmens einer Saite ⟨a nach g⟩ Gebrauch. Wie diese beginnen auch die ersten vier ⟨G, d, C, Es⟩ mit einem Prélude. Manche Tänze, namentlich die Sarabanden, sind reich mit Akkordklängen ausgezeichnet. Fast will es scheinen, daß diese Suiten bis jetzt ihren Vortragsmeister noch nicht gefunden haben.

Den Suiten oder Partiten tritt die Sonate, zunächst die für die Violine allein, scharf gegenüber. Unterscheidet sich schon die Kammer-Sonate der Italiener von unserer Suite durch eine Anzahl nur durch das Tempo ⟨Adagio, Allegro, dies meist in fugierter Form⟩ bestimmter, der Phantasie mehr Freiheit gewährender Sätze, denen Tänze beitraten, so ist bei den nun in Betracht kommenden Sonaten Bachs der Tanz mit verschwindenden Ausnahmen

gänzlich ausgemerzt. In den Violinsonaten kommt nur einmal ⟨in der ersten, in g⟩ ein Siciliano vor. Sonst bestehen sie aus einem langsamen Satz, der, wie sein öfter vorkommender Schluß auf der Dominante schon andeutet, mehr vorbereitenden Charakter hat, hierauf eine Fuge in lebhaftem Zeitmaß, dann ein gänzlich selbständiger Satz, endlich ein rascher Satz in der Art der letzten Konzertsätze, diese immer ⟨wohl auch der vorletzte⟩ mit Reprisen versehen. In den Sonaten, die wir nach altem Gebrauch, wie jedenfalls nach ihrer Bestimmung als Kirchensonaten bezeichnen können, sind, ganz besonders in der Fuge über »Komm, heil'ger Geist« ⟨in der dritten⟩ kaum zu bewältigende Schwierigkeiten aufgehäuft; die inhaltsschweren Stücke wurden denn auch von Bach zum größeren Teile, mit neuer polyphoner Kunst bereichert, für Klavier oder für Orgel bearbeitet. ⟨Vgl. namentlich die schöne Orgelfuge in d ⟨mit neuem Präludium⟩ E. P. Nr. 242, S. 43.⟩

44.

Diese Kunst Bachs war und ist nur großen Meistern der Violine zugänglich. Wir haben aber auch Werke von ihm, die durch Beiziehen des Clavicymbels anspruchsloser gestaltet sind, ohne an Tiefe etwas vermissen zu lassen. Ein akkompagnierendes Clavicymbel verwendet Bach in einer »Sonate« in e, die noch nach italienischer Art mit Allemande und Gigue versetzt ist, sowie einer Fuge in g für

Violine mit »bezifferten Baß« oder »Continuo«; ferner ist in vier ⟨von wenigstens sieben⟩ erhaltenen mehrsätzigen »Inventionen« unter der Oberstimme jedenfalls die Violine zu verstehen. Hier stoßen wir auf: Balletto, Scherzo, Bizarria. Endlich drei Sonaten für die Flöte ⟨C, e, E⟩. Auch hier hält er nur die zweite gänzlich von Tänzen frei; in der dritten ist ein Siciliano, in der ersten sind zwei Menuette mit eingereiht; der erste dieser letzteren gibt sich nach der von Bach ausgearbeiteten selbstständigen Klavierstimme als Duo ⟨Jahrg. 43, 1⟩, nach alter Bezeichnung aber vielmehr als ein »Trio«; denn wenn man nach selbständigen Stimmen zählt, ergeben sich für den in Baß und Oberstimme selbständigen Klavierpart zwei Stimmen. In diesem Sinne können wir also von den Kammermusikwerken, die der IX. Jahrgang der Bach-Gesamtausgabe bringt, als von Trios sprechen. Hierher gehören eine Sonate für zwei Violinen und bezifferten Baß in C mit einer Gigue; ihr tritt gegenüber eine schmucke Suite für Violine, Flöte und bezifferten Baß in A, die zwischen einer Fantasie und einem Allegro Courante, »Entrée«, Rondeau, Sarabande und Menuett einschließt, also eine merkwürdige Mischung darstellt, eine Sonate für zwei Flöten mit bezifferten Baß ⟨G⟩, welche umgearbeitet ist zu einer Sonate für obligates Klavier und Gamba in G. Diesem höchst anmutigen und im Andante mit eigenartiger Stimmungsmalerei bedachten dreisätzigen Werke, das wir heute als Duo bezeichnen, schließen

sich zwei weitere Sonaten dieser Gattung an, in D und g, von denen namentlich die letztere als ein Werk reifster Schönheit sich ausweist.

Diesem herrlichen Kleeblatte können wir ein anderes gegenüberstellen in den drei Sonaten für obligates Klavier und Flöte in Es, A und h. In den weichen Melodien dieser Schöpfung, die der Flöte so angemessen sind, in dem Durchdringen konzerthafter Formen mit liedmäßigen Gebilden ist eine ganze kommende Zeit, die namentlich der Sohn Philipp Emanuel beherrschte, beschlossen. Man beachte etwa das an den Sicilianorhythmus sich anschließende Stück in g, oder den elegischen Anfang und den eleganten Schlußsatz der einzigartigen H-Moll-Sonate. Und doch reicht diese Kunst auch in alte Zeiten zurück, wenn Bach, wie in jenem Schlußsatz zuletzt, das Thema der vorhergehenden Fuge durch Kolorieren zum Thema einer gigueartigen Bildung benutzt. Andres wie der A-Moll-Eingang der A-Dur-Sonate scheint von der Orgel her zu kommen.

Vollendete Bachsche Kammermusik stellt sich uns endlich dar in den sechs Sonaten für Klavier und Violine ⟨h, A, E, c, f, G⟩. Hier hebt er mit energischer Hand das Klavier aus seiner alten akkompagnierenden Niedrigkeit herauf auf den ihm gebührenden Herrschersitz in der Kammermusik. Wie ferner schon in den Flötenkonzerten bemerklich, gewinnt hier Bach seinen fugierenden Sätzen auch die dreiteilige Form der italienischen Arie. Und

überhaupt begegnen wir auch in diesem Werke einer überraschenden Mannigfaltigkeit neuer Gestaltungen. Das erste »präludierende« Adagio oder Lento tritt meist sehr ausgeführt, also selbständiger auf, so daß wir eigentlich von vier Sätzen sprechen müssen. Die letzte Sonate zeigt einen andersgearteten fünfsätzigen Bau; hier schweigt die Violine einmal gänzlich. Diese Sonaten mit ihrem Reichtum an Stimmungen und Charakteren, an Licht, Farbe und Duft, tief im Ausdruck, von einschmeichelndem und oft üppig rauschendem Klang ‹sie bedürfen freilich mit Rücksicht auf das Clavicymbel und verschiedene auszufüllende »Generalbaß«episoden hier und da der Retouche› stellen sich, wie Spitta treffend sagt, über ein Jahrhundert hinüber neben die voll ausgebildeten Formen der Beethovenschen Sonate. Jeder, der sich ihnen widmet, ist gefesselt von ihrem Reiz, Seele und Leben, und er wird sich sagen, daß hier ein Höchstes erreicht war, dem sich eine spätere Meisterperiode erst ganz allmählich von einer anderen Grundlage aus wieder näherte.

45.

Im Mittelpunkte der kirchlichen Kunst Bachs und wohl der Bachschen Kunst überhaupt steht die Orgel, die, wie wir sahen, mit dem Klaviere mancherlei Gütergemeinschaft hat, deren mächtige Klänge auch den Hintergrund der Bachschen Saiteninstrumententechnik zu bilden scheinen, die ferner nach

der Kammermusik hin ihr Territorium ausdehnt, wie sie an Macht und Glanz mit dem Orchester wetteifert, die zugleich den Gemeindegesang in die höchste künstlerische Sphäre erhebt.

Die erreichte Meisterschaft betätigte, wie wir sahen, Bach hauptsächlich in der Weimarer Periode, und auch später, wie in der Leipziger Zeit, blieb die Orgel die Vertraute seiner Seele. Das Verhältnis Bachs zu seiner Orgel sollte nur ein Seitenstück erhalten, und zwar in der jüngst abgelaufenen Zeit: in F. Liszt und seinem Klavier.

Wir beobachteten bereits, wie sehr er von früher Zeit an unablässig bemüht war, alle Quellen der Orgelkunst in seinen »Bach« der Arnstädter und Mühlhausener Zeit zu leiten, wie beispielsweise Buxtehudesche Anregung sich geltend macht in ebenso brillanten wie tiefsinnigen Fantasien in G ⟨E. P. Nr. 243, S. 62, wo ich möchte sagen in dem kecken, spiel- und klangfreudigen, mit vielen ⟨nicht angezeigten⟩ Echo-Effekten ausgezeichneten »Très vitement« des Anfangs und dem »Lentement« des Schlusses, sowie in dem über alle Maßen erhabenen und kirchlich majestätischen »Grave« die beiden Pole des Orgelspiels festgestellt werden, dann E. P. Nr. 2067, S. 25, hier als »Concerto« bezeichnet, dreiteilig, wo entwickelte Formen vermieden, aber die innere Einheit durch das Hauptthema, das die drei Sätze beherrscht, gewahrt ist⟩ oder in Fugen wie der in G ⟨E. P. Nr. 2067, S. 18⟩ im $^{12}/_{8}$ Takt, Buxtehude »in der Potenz« sind endlich auch Stücke

wie »Präludium« und Fuge in C ⟨E. P. Nr. 242, S. 62⟩, vierteilig, das Fugenthema erscheint das zweite Mal in anderen Takt umgebildet.

Aus der Weimarer Zeit ist uns ein Zeugnis erhalten, wie er auch die Orgelkunst der Italiener zu studieren und sich zu assimilieren bestrebt war. Er besaß eine Abschrift der »Fiori musicali« des gewaltigen Orgelmeisters von St. Peter in Rom, G. Frescobaldi, der seine Herrschaft bis in die süddeutsche Orgelkunst ausdehnte und von der auch die nordische Kunst befruchtet ward. Was er in der fugierten Form Eigentümliches leistete, ging in Bachs Besitz über, weiterhin konnte er ihn nicht nachhaltig beschäftigen, denn jene katholische Orgelkunst war von der protestantischen der Nordländer schon vor Bach überholt, und mit Bachs Erscheinen trat sie in den Hintergrund. Von der »Canzone« Frescobaldis, einer jener rhythmisch an Chansons- oder Canzonen-Melodien sich anlehnenden eigenartigen Gestaltungen, ⟨bei den Venetianern Andrea und Giovanni Gabrieli schon treffen wir »canzone alla francese per l'organo«⟩ wird seine eigenartige Canzone ⟨in d, E. P. Nr. 243, S. 58⟩ angeregt; ebenso ist ein Allabreve ⟨in D, E. P. Nr. 247, S. 72⟩ auf jene mächtige, an den feierlichen Klang des alten Acappella-Gesanges gemahnende Orgelkunst zurückzuführen. Indem er weiterhin Themen des Kapellmeisters an St. Marco, Legrenzi ⟨C-Moll, E. P. Nr. 243, S. 40⟩, des römischen Sonatenmeisters und Geigenoberhauptes A. Corelli ⟨H-Moll, E. P. Nr. 243, S. 50⟩ zu Vorlagen benutzt und zu

Kunstgebilden entwickelt, welche die italienische Kunst weit hinter sich lassen, bereichert er seine Orgelkunst in mancherlei Punkten.

Unter den nun in die Weimarer Zeit fallenden Orgelkompositionen, von denen wir auch manche als Clavicymbelstücke ⟨und umgekehrt⟩ aufgefaßt und die sich im Jahrg. 38 der Gesamt-Ausgabe zumeist abgedruckt finden, heben wir heraus »Acht kleine Präludien und Fugen« ⟨E. P. Nr. 247, S. 48⟩, die namentlich in den Präludien von einer gewissen südlichen, oft etwas skrupellosen Orgelspielfreudigkeit, was seiner Beschäftigung mit Vivaldi ⟨Orgelkonzerte, E. P. Nr. 247!⟩ entstammen dürfte, zeugen und offenbar, wie die kleinen Klavierpräludien, für Unterrichtszwecke geschrieben sind. Sodann die beliebte »kleine« G-Moll-Fuge ⟨E. P. Nr. 243, S. 46⟩, ein glänzend dahinrauschendes Stück, mehrere Präludien und Fugen größeren Kalibers in G, C und e ⟨E. P. Nr. 241, S. 7; Nr. 242, S. 88; Nr. 243, S. 2⟩, in denen das virtuose Moment betont erscheint, ähnlich wie in der bekannten D-Moll-Toccata ⟨E. P. Nr. 243, S. 27⟩, Toccata in C ⟨E. P. Nr. 242, S. 72⟩ mehr in Form eines italienischen Konzertes, Präludien und Fugen in D ⟨E. P. Nr. 243, S. 16⟩, in g ⟨Nr. 242, S. 48⟩, in A ⟨E. P. Nr. 241, S. 14⟩, in f ⟨S. 29⟩, wobei in einzelnen Fällen bei höchster Meisterschaft der einzelnen Teile die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge, wie sie von den Abschreibern zusammengesetzt sind, doch fraglich erscheinen mag.

A. CORELLI

Auch die großartigen, Fantasie und Fuge bezeichneten Werke in c ⟨E. P. Nr. 242, S. 55⟩ und g ⟨die »große«, E. P. Nr. 241, S. 20⟩, namentlich letzteres ein Dokument höchster instrumentaler Fantasie und Kunst, werden schon für Weimar beansprucht werden können. Wäre noch auf den schon berührten grandiosen Passacaglio ⟨E. P. Nr. 240, S. 76⟩, der sich durch Übertreten des Themas in die Mittelstimmen und Oberstimme, sowie durch Umschreibung desselben zur Ciacona neigt und schließlich in eine Doppelfuge ausläuft, hinzuweisen, um sogleich anzureihen die gleich gotischen Domen ragenden »festen Burgen« Bachscher Fugenkunst aus der Leipziger Zeit: Präludium und Fuge in G, e, h, zwei in C ⟨E. P. Nr. 241, S. 7, 64, 78, 2, 46⟩. Ferner: Präludium in Es, welches den Beginn, die in ihrer »Dreifaltigkeit« auf ältere Fugenkunst zurückdeutende Fuge, welche den Schluß der Klavierübung 3. Teil ⟨E. P. Nr. 242, S. 2⟩, bildet. Aus dieser Anordnung der »Klavier-Übung«: Präludium, dann eine Art Gottesdienst in Orgelchorälen, hierauf Fuge zum Beschluß, dürfte wohl der Schluß gezogen werden können, daß Bach die großen Präludien und Fugen überhaupt in dieser Art beim Gottesdienst verwendete: Präludium zum Eingang, Fuge zum Ausgang. Das Präludium in Es zeigt übrigens Geist und Stil der späteren Mannheim-Wiener Meisterschule, von deren Mousseux die Rinck-Hessesche Orgelschule sozusagen den Bodensatz bildet. Auch die sogenannte »Hauptform« der Wiener Sonate ist dort ⟨nur ohne Reprisen⟩

schon vorgebildet. Mendelssohn vermutet richtig ⟨1837⟩, es müsse gerade das Präludium den Engländern sehr eingänglich sein, und man könne ferner p und pp und den »ganzen Orgelstaat« recht produzieren. Andere, kaum niedriger einzuschätzende Werke dürften Ergebnisse seiner Weimarer und Leipziger Orgelkunst sein, wie das häufig als Toccata in F bezeichnete Präludium und Fuge ⟨E. P. Nr. 242, S. 16⟩, von ersterem sagt bekanntlich Mendelssohn: »Die Toccata mit der Modulation am Schluß klingt, als sollte die Kirche zusammenstürzen. Das war ein furchtbarer Kantor!«⟩, das Präludium und Fuge in c ⟨E. P. Nr. 241, S. 36⟩ mit dem gewaltigen symphonischen Prolog, wie man das Präludium bezeichnen könnte. Auch die sogenannte dorische Toccata ⟨Präludium und Fuge, E. P. Nr. 242, S. 30⟩, das große A-Moll-Präludium und Fuge ⟨E. P. Nr. 241, S. 54⟩, womit, wie mit fünf anderen, bereits genannten Orgelwerken Franz Liszt am Klavier die Organisten und das Konzertpublikum wieder auf den »Cantor Germaniae« verwies, ein Beginnen, das namentlich in den Klavierübertragungen C. Tausigs, E. d'Alberts, M. Regers, F. Busonis würdige Nachfolge gefunden, dürften die Vorzüge Weimarischer und Leipziger Orgeltätigkeit in sich vereinigen. Ein Werk der Leipziger Zeit ⟨in c⟩ blieb leider Torso; nur die ernste, majestätische fünfstimmige Fantasie ⟨E. P. Nr. 243, S. 70⟩ ist vollendet.

Endlich sind die »sechs Sonaten für die Orgel« ⟨E. P. Nr. 240⟩ als ein dem Unterrichtszweck des

Triospiels bei seinem ältesten Sohne dienendes Meisterwerk der Leipziger Zeit aufzuführen, deren vollendete Gestaltungen aber richtiger als Kombination zwischen ⟨Violin-⟩ Kammersonate und Kammerkonzert sich erweisen[1]⟩. Einzelne Sätze deuten aber schon in frühere Perioden der Orgelkunst des Meisters.

Wenn auch nicht rein dreistimmig, so doch auch als für zwei Manuale und Pedal berechnet, ist das weihnachtlich stimmende, jedenfalls auch in die Vor-Leipziger Zeit zu setzende Pastorale in F als Trio aufzufassen, das frappierenderweise in A-Moll schließt. Vermutet Spitta, daß das Stück unvollendet geblieben sei, so dürften doch die drei mit »Manual« bezeichneten, in mehreren Handschriften dem Pastorale folgenden Stücke in C $^4/_4$, c $^3/_8$ und F $^6/_8$ sich ganz gut anschließen und etwa im ersten und letzten als Allemande und Gigue anzusprechen sein. Das gäbe dann eine sich nicht übel an das volkstümliche Weihnachtsmusizieren, an die Pifferari-Musik anschließende »Weihnachtspartita« ⟨mit den nötigen Modifikationen für die Orgel⟩.

46.

Die eigentliche Seele der Bachschen Orgelkunst aber ruht in der instrumentalen Behandlung und Ausdeutung des Kirchenlieds ⟨wofür wir bekanntlich

[1]⟩ Eine sehr klare und klangschöne orchestrale Deutung erfuhr die erste durch eine Bearbeitung von H. H. Wetzler-Neuyork.

den Namen Choral angenommen haben). Hier verspüren wir den Herzschlag deutschen religiösen Lebens und Empfindens. Das, was wir Andacht nennen, deutet wohl häufiger einen in der Richtung unbestimmten Flug der Seele an; bei Bachs Orgelchorälen werden unsere Phantasie und Empfindung durch den Liedvers auf einen festen Punkt geleitet, und sie versenken sich dann um so tiefer in die christliche Vorstellungs- und Gefühlswelt.

Wir abstrahieren hier von den vorhandenen wenigen, gewiß nicht ganz unanfechtbaren Mustern nicht sehr »populärer« Bachscher Orgelbegleitung des Gemeindegesangs, die bekanntlich schon in Arnstadt ihm eine kirchliche Rüge eintrug und sich der gerade herrschenden Kirchengesangsmode anschmiegen mußte, sondern betrachten gleich die künstlerische Bearbeitung des Chorals im Orgelchoral, in der bescheideneren Form des figurierten, kolorierten oder fugierten Chorals, der sich dann weitete bis zum Choralvorspiel und Choralfantasie, sowie zur Choralvariation.

Wir haben einige Sammlungen von Bach selbst, die zum Teil von ihm veröffentlicht wurden, um welche sich dann eine große Zahl ähnlicher gruppiert, die durch verschiedene Nieder- und Abschriften verbreitet wurden.

1. »Orgel-Büchlein, worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal studio zu

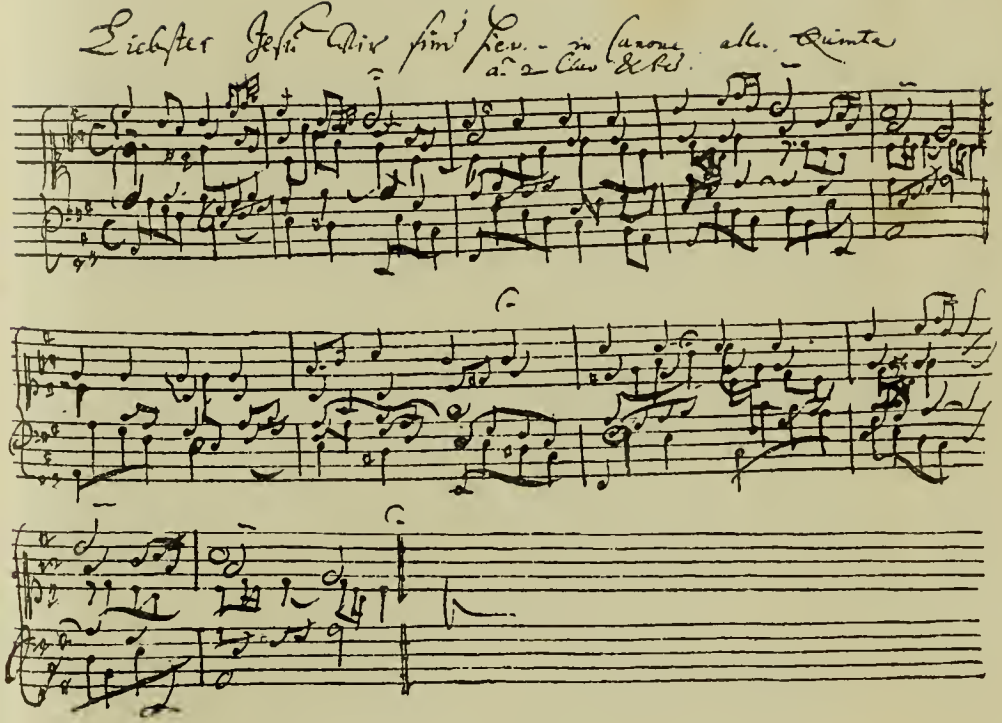
habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal ganz obligat tractiret wird.«

Dieses Sammelwerk ⟨E. P. in Nr. 244⟩ ist insofern nicht vollständig, als für eine große Reihe von Chorälen leere Blätter offengelassen sind, aber es enthält doch 45 Choräle für Studienzwecke seiner Schüler.

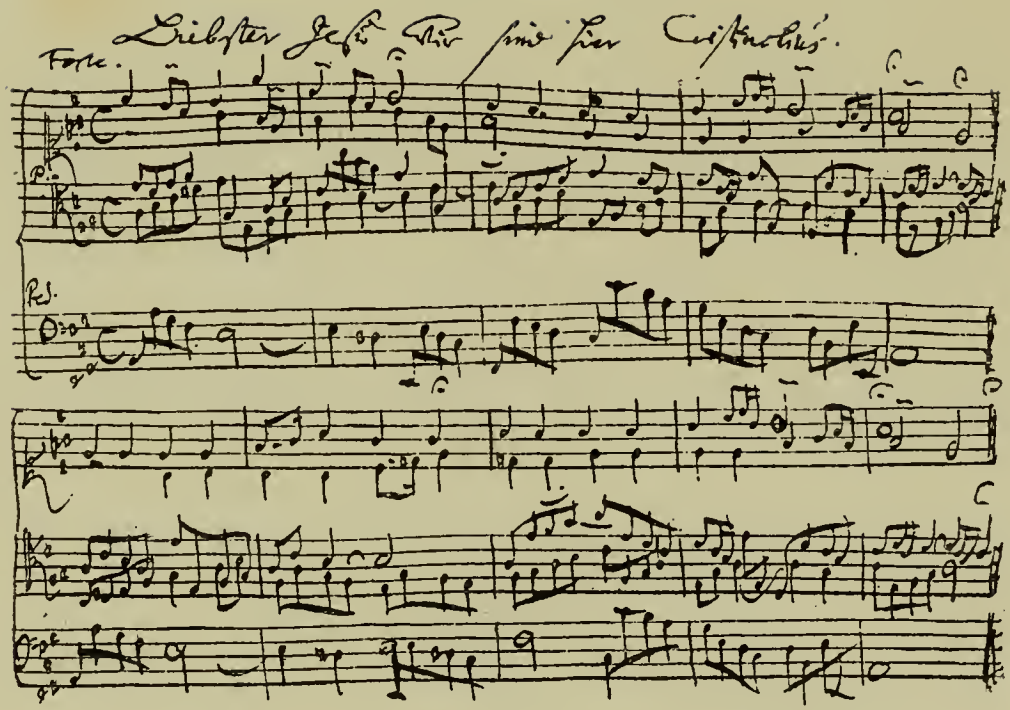
Bach bezeichnet sich auf dem Titelblatt als Anhalt-Köthenscher Kapellmeister, was vielleicht vermuten lassen dürfte, daß er in Köthen diese seine Weimarer Arbeit nachträglich noch bereicherte. In dieses bedeutungsvolle »Büchlein« sind die verschiedenen Quellen deutscher Orgel-Choralkunst geleitet, die Technik wie das religiöse Empfinden von Künstlergenerationen der verschiedensten kirchlichen Kunstschulen. In diesen einen »Bach« treten sie geläutert ein, werden zu einer höheren Einheit geführt und zugleich mit einem Elemente in reichstem Maße begabt, das früher unter der Technik nicht selten verschwand: mit tiefstem poetischem Ausdruck. Die Choräle sprechen zu uns in einer Sprache, vom Worte angeregt, aber durch das Wort nicht wiederzugeben; ein innerlichstes, heiligstes Empfinden sucht durch das Ohr den Weg zu unserer Seele. Der Choral tritt meist in einfacher schlichter Form, ohne daß die einzelnen Zeilen getrennt wären ⟨die Fermaten über dem cantus firmus bedeuten natürlich nur Cäsuren⟩, vor uns hin, der Kontrapunkt aber sorgt auf »allerhand Art« dafür, daß gemäß dem gegebenen Programm des Liedverses der charakte-

ristische Ausdruck gewonnen werde. Unerschöpflich sind die Bildungen und Gestaltungen, die aus der poetischen Idee entspringen.

Man beobachte beispielsweise in »Durch Adams Fall« den ständigen Septimenfall des Basses, die aus dem Choral der Oberstimme entwickelte unerbittliche, stählerne Energie des Basses in »Dies sind die heil'gen zehn Gebot'«, die sich auch den Mittelstimmen mitteilt, in »Erschienen ist der herrlich' Tag« den freudig erregten Rhythmus der Mittelstimmen, während der strenge, herbe Kanon der Sopran- und Baßstimme deutet auf die letzte Zeile »All' sein' Feind' er gefangen führt«, die gespenstische Flüchtigkeit der Mittelstimmen und das huschende Wesen des Basses in »Ach, wie flüchtig«, die unsagbar ausdrucksvolle Chromatik und Melodik, zugleich schmerzlich bewegten Rückblick und dankbaren Aufblick in sich bergend, in dem Liede »Das alte Jahr vergangen ist«, die traulich-innige und doch zugleich in manchen fünfstimmigen Harmonien ganz apart feierliche Kirchenstimmung in dem mitgeteilten »Liebster Jesu, wir sind hier«, wo die Melodie im Kanon der Quinte auftritt, den Jubel in Bewegung und Gegenmotiv des Chorals »In dir ist Freude«, ein Jubel, der, ein ausnehmlicher Fall, das enge Maß der Choralzeile sprengt, das Wogen und Rauschen in »Vom Himmel kam der Engel Schar«. Und welche Kunst dabei! Man fasse das kurze »Christe, du Lamm Gottes« ins Auge! Diese Poesie eines Schmerzes, den man als Kako-



AUS JOH. SEB. BACHS ORGELBÜCHLEIN



Berlin, Königliche Bibliothek

phonien, die sich aus der Vereinigung des im Kanon der Duodezime geführten Chorals mit einem in den anderen drei Stimmen streng geführten Kontrapunkt ergeben, mit dem äußeren Ohr mitfühlen muß, bis man — je öfter man die paar Takte spielt, desto mehr — das Stück nicht ohne tiefste Erschütterung hört und gleich einem Kruzifix lieb gewinnen kann! Von einigen dieser Orgelchoräle gibt es auch frühere Versionen und spätere Bearbeitungen. Um die Orgelchoräle des Orgelbüchleins scharen sich noch eine Anzahl gleichgearteter Tonstücke, wie sie sich namentlich überliefert finden in der Sammlung des Weimarer Kunstgenossen Bachs, des Stadtorganisten und bekannten, in der Wertschätzung seines genialen Freundes aber recht kühlen Lexikographen I. G. Walther, ferner in der Sammlung seines Schülers Kirnberger, ‹Jahrgang 40 der Gesamtausgabe, bei Peters im 5., 6., 7. und 9. Band der Orgelwerke Bachs›. Hier drängt aber der Orgelchoral schon in die Sphäre des Choralvorspiels, und zwar in jenen Gebilden, die das Choralthema oder die Themen zur Fughette und Fuge benutzen, sowie die Choräle durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele erweitern.

47.

Hierher gehören folgende vom Meister bewerkstelligte Sammlungen:

2. »Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal

vorzuspielen«, die bei Schübler zu Zella etwa 1747 erschienen und darum die Schüblerschen Choräle genannt werden. Wir haben hier fast ausnahmslos orgelmäßige Überarbeitungen von Chorälen aus früheren Kantaten vor uns. ⟨E. P. Nr. 245, S. 4; Nr. 246, S. 16, S. 33, S. 72, S. 76, S. 84.⟩

3. »Dritter Theil der Clavier-Übung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus — und andere Gesänge, vor die Orgel: Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt etc. In Verlegung des Authoris« ⟨Um 1739⟩.

Hier schon und auch im folgenden Werke tritt das Choralvorspiel häufig über in die »Fantasia sopra« . . . wie der Meister schreibt. Das kleine Lied hat sich zur sinfonischen Dichtung, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, entfaltet!

4. »Achtzehn Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal vorzuspielen«, ein Autograph, das durch den plötzlichen Eintritt der Handschrift des Schwiegersohnes Altnikol vom Krankenlager des letzten Jahres zeugt.

Auch diese Sammlung mag in den meisten Stücken hinter die unter 3. genannten zurückzudatieren sein und neben dem Sammeln ein Umarbeiten und Fertigstellen für den Druck bedeuten ⟨3 und 4 bei Peters in Nr. 245 und 246⟩!

Welche Schätze, zum großen Teil heute noch nicht gehoben, liegen hier vor uns aufgespeichert! Zu welcher Wucht und Größe hat sich die alte Kunst eines Pachelbel entfaltet in der Fuge über das »Magnificat«, wie ist das Ideal eines Reinken erfüllt in dem bei aller Klangfülle ‹Doppelpedal, Fünfstimmigkeit› so sanften, zarten und weichen, umfangreichen Choralvorspiele »An Wasserflüssen Babylon«.

Wahrlich, die Augen der alten Meister haben da ihren Heiland gesehen! Aber wie sind zugleich die verschiedenen Arten der Technik und Formen sinngemäß berücksichtigt, verschmolzen und der poetischen Idee dienstbar gemacht! Keine gewagteste, kontrapunktische Kombination um ihrer selbst willen, und vor keiner ein Zurückscheuen, wenn es charakteristischen Ausdruck gilt. An jedem Choral erprobt sich ein neuer Versuch. Ja, die verschiedenartigsten Charakterstücke erwachsen aus einem und demselben, je nachdem dieser oder jener Gedanke des Liedes in den Vordergrund der musikalischen Betrachtung tritt. Es sind drei Tondichtungen vorhanden über den Adventsgesang »Nun komm, der Heiden Heiland«. Die erste steigert die reiche Kolorierung des Chorals in der Oberstimme zu einem inbrünstig bewegten Gesang und erhebt die Bitte zu einem Flehen. Die zweite »a due Bassi e Canto fermo« stellt den nichts weniger als klangschönen, in der Tiefe wühlenden beiden Stimmen, der »Nacht der Heiden«, in der oberen Region »Das neue Licht« gegenüber, die

dritte, jedem zugängliche Bearbeitung mit dem »Canto fermo in Pedale« ist gegründet auf die Weihnachtsfreude: »Deß sich freuet alle Welt, Gott solch Geburt sich bestellt« heißt es im poetischen Programm. Ähnlichen Reichtum an Ideen zieht er aus dem Liede »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«. Wie unerhört »subjektiv« der Meister unter Umständen mit der Behandlung des volkstümlichen c. f. verfahren und gegenüber dem kontrapunktischen Programm und technischen — »Verpflichtungen« möchte man sagen — gegenüber aus der Rolle zu fallen imstande ist, beweise die Episode in der zweiklavierigen großen Behandlung dieses Liedes $^3/_2$ G-Dur, wo im Abgesang der Gegensatz von »Fehd'«, »Fried'« und »Wohlgefallen« ausgedrückt ist: plötzlich energisch auffahrende Figuren, kampfbereiter rezitativischer Ausbruch des Tenors — darauf ein Takt, mit »adagio« bezeichnet, in allen Stimmen die Versicherung des auf Gottes Wohlgefallen beruhenden Friedens gebend. Wie Bach die simple Liedmelodie schließlich aufzulösen vermag in einen freien poetischen Erguß, zeigt die dreistimmige »Fantasie« über »Jesu, meine Freude« ⟨E-Moll, manualiter⟩. Die äußere Form lehnt sich an etwas wie französische Ouvertüre an: der $^4/_4$-Takt zeigt eine Fuge, dem cantus firmus dienend, der kirchengesangsmäßig breit in den verschiedenen Stimmen auftritt. Mit dem Abgesang ⟨$^3/_8$-Takt⟩ tritt eine ganz freie, fantasievolle Umschreibung der Melodie ein, voll innigsten Ausdrucks und im Überwallen des zärtlichsten Emp-

BACHDENKMAL IN EISENACH

Nach dem Entwurfe von Karl Adolf Donndorf

findens die Stimmenzahl auf vier erweiternd. »Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden nichts sonst liebers werden« — dazu schickt sich nicht mehr die alte Fugenweise!

48.

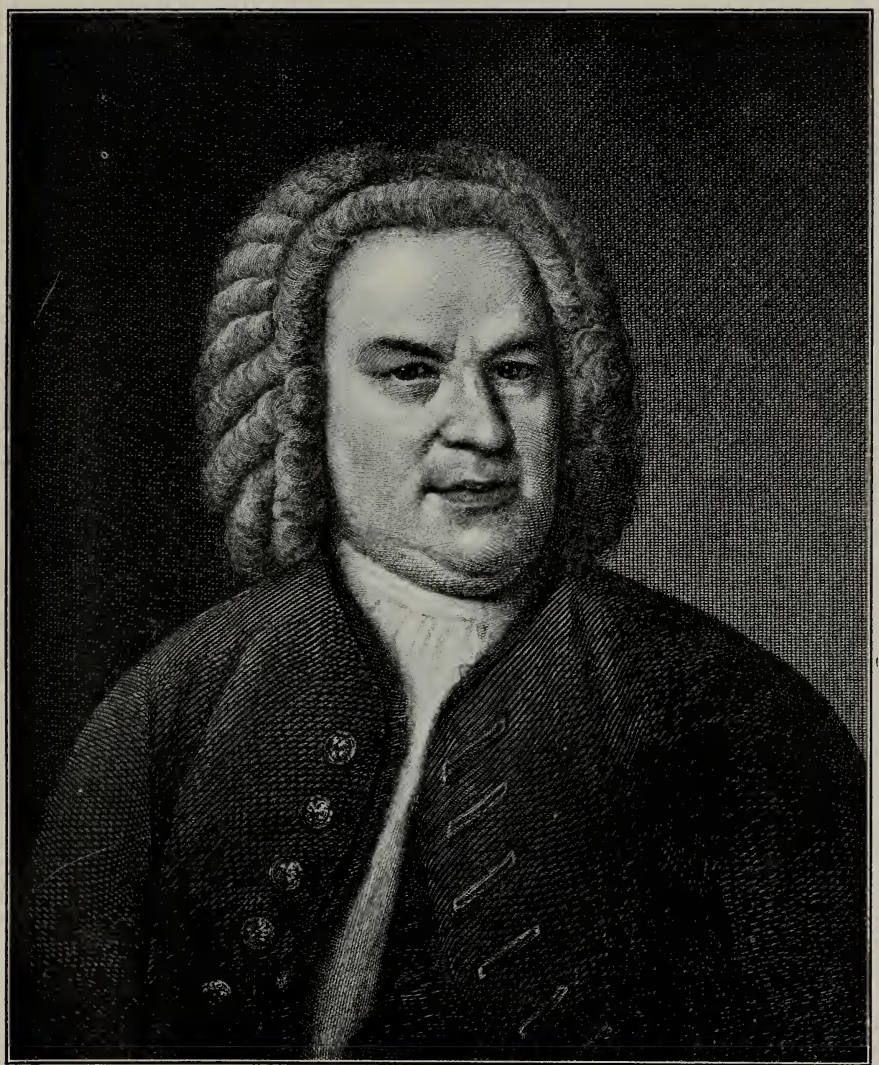
Alle Formen und Arten des Orgelspiels begegnen uns, auf alle erdenklichen Farbenmischungen reflektiert ihre kontrapunktische Kunst und ihre poetische Anlage. In allen Stimmregistern und häufig im Kanon ertönt die Melodie; daß das Pedal den Sopran übernimmt, ist nichts Seltenes. Der Meister greift auf das alte, nun aber instrumental erneuerte »Bicinium« zurück in dem geistvollen, von Orgelspielfreude getragenen Choralvorspiel über »Allein Gott in der Höh« ⟨G, $^3/_4$⟩, das Trio ist in prachtvollen Mustern vorhanden, und er dringt vor bis zur Fünfstimmigkeit und noch weiter.

Der Klang und die Technik speziell der letzten Sachen erscheinen uns heute ganz besonders orgelmäßig, ihre Wirkung anderweitig nicht zu erreichen. Aber auch schon rein vierstimmige Choralfantasien von der Art wie die in F über »Komm, heil'ger Geist« ⟨canto fermo in Pedale⟩ können sich bei richtiger Registrierung einen größeren harmonischen Reichtum und Bewegung, wie sie etwa das Orchester böte, nicht wünschen.

Wie der Meister die Stimmenzahl, Klaviere und Pedal zur Steigerung zu benützen versteht, wie er

gleichzeitig durch immer neue rhythmische und harmonische Mittel das blasierteste Ohr zu reizen vermag und dem enragiertesten Programm- und Gesangbuchverächter das Gesangbuch, jenes bescheidene Gefäß eines tiefsten Seelenlebens, in die Hände zwingt, das möge das symphonische Orgelgedicht über die drei »Verse« von »O, Lamm Gottes, unschuldig« erläutern. In Wirklichkeit ist derselbe Text dreimal wiederholt, nur die Schlußzeile deutet uns die Betrachtung als innern Vorgang an: »Erbarm' dich unser, o Jesu« — »Gib uns deinen Frieden, o Jesu«. Wie immer inbrünstiger die Betrachtung des Crucifixus sich gestaltet und gleichzeitig das »Erbarm' dich« zur Bitte um Frieden sich beruhigt, wie hier die Situation zum Vorgange wird, das kann nicht das Wort sagen und nicht der gleichbeseelte Griffel Dürers malen — das ist das Geheimnis der Musik. Wir können aber hier auch des andeutenden Wortes nicht entbehren, das mit der Weise verwachsen ist. Es ist ein Unfug, bei Reproduktion solcher Werke ‹die natürlich in entsprechend stimmungsvolle Umgebung zu setzen sind› auf Konzertprogrammen den Liedtext einfach wegzulassen. Der Text ist sogar dreimal zu drucken, Bach hat nicht etwa Variationen geschrieben, sondern darüber gesetzt: versus 1, 2, 3.

Es ist bekannt, wie schön schon Robert Schumann von solcher Bachscher Orgelkunst ‹speziell von »Schmücke dich, o liebe Seele«› schwärmen konnte, es ist nur verwunderlich, wie ihr Vortragender,



Stich von Sichling nach dem Gemälde von E. Gottlieb Haussmann ‹d. J.› 1735,
Original im Besitz der Thomasschule zu Leipzig

JOH. SEB. BACH

Felix Mendelssohn, angesichts solcher Tondichtungen mit Worten auf die Flachheit des »Liedes ohne Worte« verfallen konnte. Daß Bach nicht etwa nach mancher Organisten Art gewohnheitsmäßig den ursprünglichen Liedanfang darüber setzte, sondern »nach dem Affekt der Worte« komponierte, zeigt uns auch sein letzter Orgelgesang, dem die »Wenn wir in höchsten Nöten sein« benannte Weise zugrunde liegt. Sein poetischer Vorwurf war hier ein anderer Liedvers in gleicher Melodie: »Vor deinen Thron tret' ich hiemit, mein Gott, und dich demütig bitt', ach, wend' dein gnädig Angesicht von mir, dem armen Sünder, nicht.« Hier namentlich (aber auch schon anderweitig, z. B. in »Ach Gott und Herr«) setzt Bach in seinem überschwänglichen Reichtum nur die allernötigsten, meist aus der Choralzeile gewonnenen Noten als Kontrapunkt und Schmuck hin. An solchen Mustern sollten manche unserer »Programmusiker«, die nicht immer planvoll und der ökonomischen Verwendung der Mittel mächtig arbeiten, ihren Geist und ihre Technik schulen.

49.

Eine ganz besonders hohe und zugleich intime Bedeutung für das kirchliche Leben und die kirchliche Kunst scheint jenen Orgelgebilden innezuwohnen, die Bach als Vorspiele für die Katechismus- und andere Gesänge in seiner Klavierübung veröffentlichte. Es sind Lieder, die, wie Spitta zeigt, die

dogmatischen Grundlagen des lutherischen Christentums stützen; das Werk bedeutet eine Art Vermächtnis an die Kirche, deren Gemeinschaft seiner Geistesarbeit Obdach und Nahrung gewährte. Das Unaussprechlichste wird hier Klangereignis, die Werke bieten aber nicht selten noch Probleme für den Spieler wie für den Hörer.

Das Dogma ist heute ziemlich in Verruf. Angesichts dieser Tondichtungen bekommt man wieder Respekt vor dem »Wundervollen und ganz Unvergleichlichen des religiösen Dogmas«, wie R. Wagner sagt, der aber auch zugleich nachweist, daß der ideale Gehalt des Dogmas nicht durch das begriffliche Wort, wie uns das »eitle Spiel jesuitischer Kasuistik oder rationalistischer Rabulistik« zeigt, sondern durch die Kunst und vor allem durch die Tonkunst, die jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, gehoben wird. Erinnern wir uns des »Et incarnatus« oder »Benedictus« irgendeiner Messe, so empfinden wir etwas von diesem Vermögen der Tonkunst.

Die Lieder stellen dar ein deutsches Kyrie und Gloria; sie beziehen sich auf die zehn Gebote ⟨1. Hauptstück⟩, den Glauben ⟨2⟩, das Vaterunser ⟨3⟩, die Taufe ⟨4⟩, das Abendmahl ⟨5⟩, die Beichte ⟨6⟩.

Von allen sind zwei Bearbeitungen ⟨eine manualiter⟩, vom Gloria ⟨Trinität⟩ drei vorhanden; das Kyrie ist natürlich ein dreifaches.

Die vier- und fünfstimmigen Bearbeitungen des letzteren sind unerhört »modernste« Ausdeutungen

des alten Kirchentons, dabei hinsichtlich der motivischen Ausarbeitung staunenerregend. Von den Gloria-Bearbeitungen sei namentlich das klangfrohe, breit ausgesponnene Trio im $^{6}/_{8}$-Takt herausgehoben (das in Rede stehende Lied »Allein Gott in der Höh'« hat Bach überhaupt 13mal bearbeitet, von einem jedenfalls apokryphen Variationenwerk darüber zu schweigen).

Wenn Franz Liszt von Bach einmal als von dem heiligen Thomas von Aquin der Musik spricht, so ist dies namentlich anwendbar auf Werke wie die hier niedergelegten über das deutsche Credo (»Wir glauben all«), Hußens zu einem erschütternden Erlebnis ausgedeutetes Abendmahlslied (»Jesus Christus, unser Heiland«), das von der roten Flut des Blutes Christi wie von den Fluten des Jordan umrauschte Taufl ied »Christ, unser Herr« (beide mit dem c. f. im Pedal), das Beichtlied »Aus tiefer Not« zu sechs Stimmen (mit Doppelpedal). Letzteres ganz besonders ist ein Wunderwerk sozusagen dogmatischer Kunst; es ist, als ob die ganze alte Acappellakunst der mit den Domen an Majestät und Erhabenheit wetteifernden Chöre übergetreten sei auf die kleine Orgel und das einfache Lied.

Der gemütstiefen und warmen Umkleidung des starr in den Mittelstimmen als Kanon auftretenden Liedes »Dies sind die heil'gen zehn Gebot« (fünfstimmig, $^{6}/_{4}$) möchte man als Überschrift beigeben: Die Liebe ist des Gesetzes Erfüllung. Ein

mysteriöses Stück voll unsäglichen Zaubers für den, dem es sich einmal erschlossen hat, ist das mit allen Sinnen gebetete »Vater unser« ⟨dorisch auf e, $^3/_4$⟩. Der Choral, in zwei kontrapunktierenden Stimmen in inbrünstige Kantilenen und Koloraturen aufgelöst, wird zugleich in zwei anderen in rhythmisch bestimmterer Weise, als es der Kirchengesang tut, im Kanon durchgeführt; die fünfte Stimme, das Pedal, ist unabhängig. Der verschiedenartigste, ineinander gearbeitete Rhythmus, dabei eine aus tiefstem Herzen seufzende Chromatik und Harmonik mit seltsamen Modulationen stempeln dieses Stück zu einem Gebet im Kämmerlein. Hier ist der Organist nur in richtiger Stimmung, wenn er keine Zuhörer hat.

50.

Auch der Meister verzichtete mehr und mehr auf Hörer, vom musikalischen Tagesgetriebe hatte er sich längst zurückgezogen. Seine letzten instrumentalen Werke versuchen sogar, wie es uns scheinen will, ganz vom Instrumente zu abstrahieren. Er geht tiefen Problemen seiner Kunst nach. Dieses sich durch die verschiedensten, — auch die früheren — Werke hindurchziehende Moment, was seinen »Geist« bis ans Ende »munter« erhielt, läßt einen Vergleich Bachs mit dem großen Denker Leibniz wagen.

Wir sprachen schon von Choralvariationen oder Partiten ⟨diese Bezeichnung wird hier auch auf

die einzelne Variation angewendet) für Klavier oder Orgel. Es sind zehn Partiten (mit Thema) über »Ach, was soll ich Sünder machen«, sieben über »Christ, der du bist der helle Tag«, neun über »O Gott, du frommer Gott«. Auch in der Orgelvariation zeigt sich ein ähnliches Schreiten den höchsten Zielen zu, wie in den Klaviervariationen. Ein Werk, an dem er jedenfalls mehrmals arbeitete und in dem verschiedene Etappen seiner Bestrebungen in dieser Richtung erkenntlich, Böhmsche und Buxtehudesche Einflüsse bemerkbar sind, wo vom alten Variieren der Melodie zu tieferem Erfassen des Gehaltes vorgeschritten wird, sind die schönen, zum Teil rührend innigen, milden »Partiten« über »Sei gegrüßet, Jesu gütig«.

Aus den letzten Jahren aber stammt ein anderes hochbedeutendes Werk, in dem der gereifte Mann tiefste Gedanken offenbart über ein bekanntes, kindlich frohes Weihnachtslied. Das Thema wird gleich gar nicht angeschlagen, sondern es wird vorausgesetzt und sogleich begonnen mit der ersten von »Einigen kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her«. Alle möglichen Arten von Kanons bilden die Schranken für eine ungeheure Fantasie; in der letzten »Veränderung« tritt die Melodie im Kanon der Sexte, Terz, Sekunde und None in der Gegenbewegung auf, und in den drei letzten Takten, »alla stretta« bezeichnet, strömen die vier Melodiezeilen (auch in verschiedensten Notenwerten!) gleich-

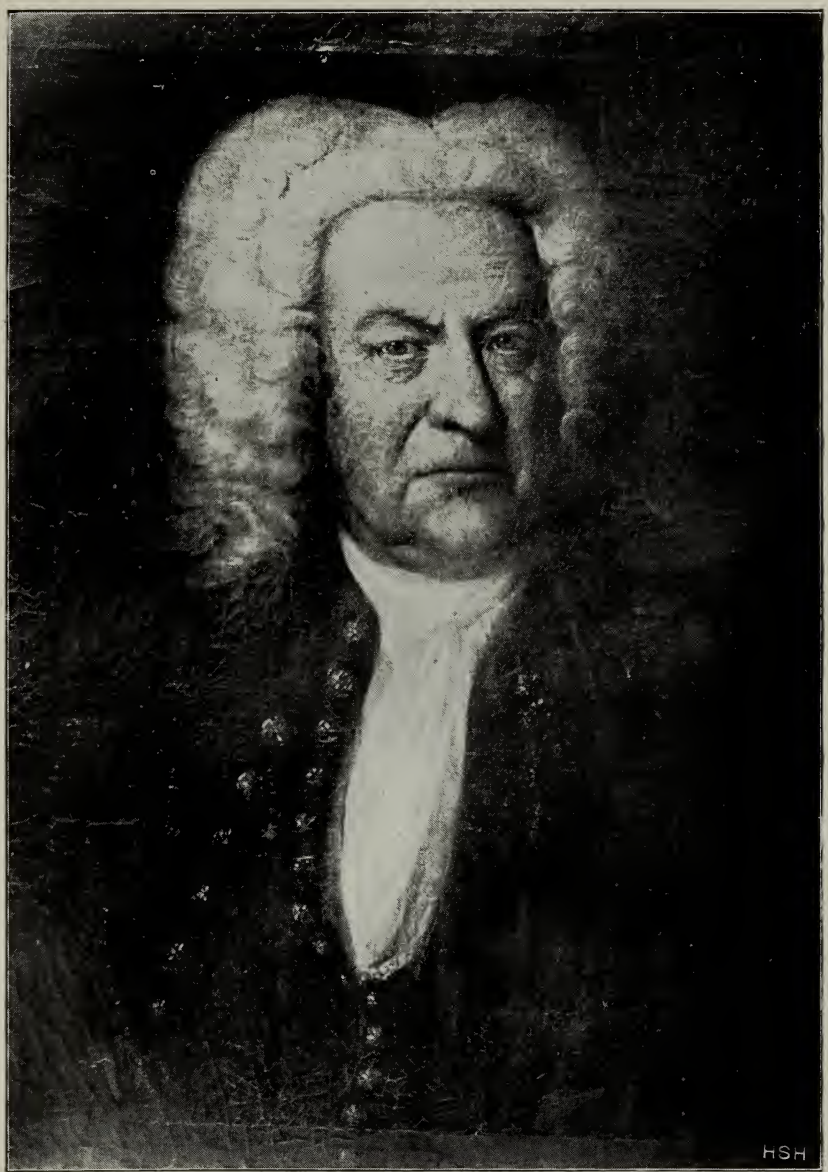
zeitig zusammen, ein Meer von Harmonie erzeugend, deren sich nur zitternd die Finger bemächtigen! Das Werk erschien etwa 1746 bei Balthasar Schmidt in Nürnberg.

Die kanonische Form spielt in der Bachschen Kunst eine große Rolle. Bach beherrschte sie derart, daß der Ausdruck der Musik nie Not litt. Aber auch der unbegleitete Kanon, welcher heute in sehr simplen Exemplaren produziert und da mit Recht als musikalische Spielerei bewertet wird, ist bei Bach in Mustern vertreten, die in jene Geistestiefe hinunterführen, aus der — so wunderlich das klingen mag — höchst mathematische und musikalische Phantasie ihre gemeinsame Nahrung ziehen.

In Weimar tauschte Bach diese musikalisch-technische Visitkarte mit seinem »Gevatter« Walther aus in einem »unendlichen« vierstimmigen Muster; einem Hamburger Doktor erwiderte er eine poetische Huldigung mit einem noch weit komplizierteren Kanon, dessen Lösung viel Kopfzerbrechens, sogar unter den »Kennern«, verursachte.

Ein besonders geistreiches Stück ist jener, der auf dem Ölgemälde des Meisters in der Thomasschule sich findet, wo er ein Notenblatt in der Hand hält. Es ist ein dreifacher Kanon zu sechs Stimmen.

Der Kanon wird aber auch besonders gepflegt in jenen Werken, die, wie gesagt, allmählich von einem bestimmten Instrument abstrahieren.



JOHANN SEBASTIAN BACH

Nach einem kürzlich aufgefundenen Ölgemalde im Besitze von
Professor Fritz Volbach in Mainz

51.

»Tut man einen Blick in seine Schriften: so könnte man aus allem, was jemals in der Musik vorgegangen und täglich vorgeht, den Beweis hernehmen, daß ihn keiner in der tiefen Wissenschaft und Ausübung der Harmonie, ich will sagen, einer tiefsinnigen Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabei natürlicher Gedanken übertroffen hat; ich sage natürlicher Gedanken und rede von solchen, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her aus was für einem Land er wolle, ihrer Gründlichkeit, Verbindung und Ordnung wegen Beifall finden müssen.«

Diese einem Vorbericht zu Bachs letztem Werke entnommenen Worte des Musiktheoretikers F. W. Marpurg ⟨† 1795⟩ können überhaupt auf die in Rede stehenden letzten Arbeiten des Meisters angewandt werden, die in inniger Beziehung zueinander stehen.

Es handelt sich um das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge. Ein allerletztes, gewaltiges Monument Bachschen Tief- und Scharfsinns, eine riesige Fuge mit drei Themen, ist »nur« bis auf etwa $2^1/_2$ Hundert Takte gediehen; das dritte Thema buchstabiert in Tönen den Namen des einzigartigen Künstlergeschlechts Deutschlands jedenfalls zum ersten Male; wo die drei Themen kombiniert werden, bemerkt Philipp Emanuels Hand: »Über dieser Fuge, wo der Name Bach im Kontrasubjekt

angebracht worden, ist der Verfasser gestorben«. Dieser Torso wurde in der Kunst der Fuge mit veröffentlicht.

Strenge genommen, gehört er gar nicht dazu, aber das Hauptthema und die ganze Arbeit wurzeln in der nämlichen weltabgewandten Stimmung.

Halten wir die Fugen des wohltemperierten Klaviers mit dem musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge zusammen, so ist es, als wenn wir vom Vorhofe aus das Heilige und Allerheiligste dieser Kunstform, für die nach Mattheson Deutschland »das wahre Land und Boden« ist, betreten.

Das musikalische Opfer ⟨E. P. Nr. 219⟩ ist angeregt von dem nach Bach »recht königlichen Thema«, das Friedrich der Große ihm in Potsdam zum Fantasieren gab, und das Opfer ist dem Könige dargebracht in verschiedenen, sozusagen zwanglosen Lieferungen.

Die erste umfaßt eine dreistimmige Fuge ⟨Ricercar bezeichnet⟩, einen ⟨dreistimmigen⟩ »Canon perpetuus«, der zweistimmig und krebsgängig ist, sodann fünf Canones diversi über das Thema, das vom dritten Kanon an mehr und mehr »koloriert« erscheint, ihm tritt eine kanonisch zu behandelnde Stimme gegenüber, so daß sich ein dreistimmiger Satz ergibt. Im zweiten Kanon folgen sich diese zwei Stimmen in gerader, im dritten in Gegenbewegung, im vierten tritt zu letzterer zugleich die Vergrößerung, endlich eine Fuga canonica in epidiapente ⟨d. h. die zweite ⟨kanonische⟩ Stimme

setzt gegenüber der ersten in der Diapente oder Quinte ein⟩.

Eine zweite Lieferung liegt vor in einer sechsstimmigen Fuge, einem Meister-Ricercar über das Thema ⟨bei den dreistimmigen Kanons schon ist manchmal die Frage des zum Cembalo tretenden Instrumentes, das die dritte Stimme spielt, offen gelassen; für die sechsstimmige Fuge dürfte sich die Orgel geeigneter erweisen als das Klavier⟩. Ihr folgen zwei weitere Kanons ⟨bei Peters als II. und III. gedruckt⟩. Hier deutet Bach beim ersten ⟨zweistimmigen⟩ den Eintritt der zweiten Stimme und der drei Stimmen beim zweiten ⟨vierstimmigen⟩ Kanon nicht mehr an: »Quaerendo invenietis« ruft er dem Leser zu, und der Scharfsinn derselben hat sich daran immer wieder zu betätigen Gelegenheit genommen.

Eine wahrscheinlich dritte Lieferung umfaßte endlich eine »Trio« überschriebene Sonate für Cembalo, Violine und Flöte über das Thema, das nun in verschiedener Art und mit freieren Kunstmitteln musikalisch beleuchtet und behandelt wird. Im zweiteiligen Largo wird mehr der klagende, wehmütige Inhalt des Themas frei exponiert, im fugierten Allegro ersteht gegenüber zwei selbständigen Themen allmählich das originale Thema als c. f. Ein herrliches Andante ⟨Es-Dur⟩ offenbart Blüte und Duft, die im Samenkorn schlummern. Hier wie im vorigen Satz zeigen sich Beziehungen zu der dreistimmigen Fuge der ersten Arbeit.

Das Schlußallegro in der Ausgangstonart C-Moll bringt eine Umbildung des Thema im $^{6}/_{8}$-Takt mit fast leidenschaftlichem Ausdruck, das einer immer feuriger sich entwickelnden Fuge dient. Der Sonate ist als Schlußstück zugegeben ein »Canone perpetuo« in der Gegenbewegung für Flöte und Violine; an dem hier abermals Bachisch umschriebenen Thema sucht sich schließlich sogar das akkompagnierende Cembalo zu beteiligen.

Wir finden in diesem Gesamtwerke herrliche Kunstschätze um das Thema des Königs aufgehäuft ohne einen eigentlich strengeren Plan. Er wollte den König einen Blick tun lassen in die Kunstwerkstatt eines deutschen Musikers, und zum Dank für die freundliche Aufnahme in Berlin auch einen Beitrag leisten zur täglichen Kammermusik des Königs, dessen hoher Person er übrigens die tiefsinnigen kanonischen Arbeiten auch in zart verbindlicher Form darbot, indem er lateinisch allerlei symbolische Sprüche beifügte, z. B. bei der Vergrößerung des kanonischen Themas »Wie hier die Noten wachsen, so wachse des Königs Glück« oder später, wo der Kanon immer weiter in das Gebiet der Tonarten eindringt, »Wie die Modulation höher steigt, so steige der Ruhm des Königs«. Es war ein letzter selbstloser Blick, den der Meister von erhabener Stille und Einsamkeit warf auf die große Welt; nunmehr versank sie gänzlich für ihn.

52.

Die Kunst der Fuge ⟨E. P. Nr. 218⟩ ist der abschließende Gipfel einer Kunst, die Jahrhunderte und ungezählte Meisterschulen zu ihrer Entwicklung bedurfte, Schulen, welche die polyphone Technik christlicher Kunst, namentlich auch im Acappellastil, entwickelten von den Niederlanden und England bis zu Italien und Spanien. Der Aufstieg bis zu diesem Gipfel ist bis jetzt nicht gelungen; das Werk, welches als ein Ganzes gehört werden müßte, ist erst in neuerer Zeit aus einem Wust von falschen Traditionen und befreit von Irrtümern und Stichfehlern hervorgeholt worden. Es bietet allerdings auch ein gutes Stück »Augenmusik«.

Das Werk bietet, auf einem Thema fußend, 13 Fugen ⟨die als »Contrapunctus« bezeichnet sind, die letzte, 14., in der Gesamtausgabe Bachs ist nur eine andere Version der 10.⟩ und vier Kanons. Spitta teilt die Fugen in vier Gruppen, die stets einen neuen Anlauf und Steigerung bringen: a⟩ 1—4: Sämtlich vierstimmig, die dritte und vierte mit dem Thema in der Umkehrung. b⟩ 5—7: Das Thema wird durch kurze eingeschobene Nebentöne melodisch und rhythmisch belebter gestaltet, in gerader und Gegenbewegung mit sich selbst kombiniert oder in die Enge geführt ⟨Nr. 5, vierstimmig, aber sechsstimmiger Abschluß⟩; das Thema gleichzeitig auch in verschiedenen Notenwerten eng geführt ⟨Nr. 6 »in Stile francese«, siebenstimmiger Abschluß⟩; das Thema

setzt in zwei Stimmen in der Diminution, in einer andern in der normalen Gestalt, in einer vierten in der Augmentation ein, zugleich werden gerade und Gegenbewegung angewendet ⟨Nr. 7, fünfstimmiger Abschluß⟩. c⟩ 8—11: Hier kommen Gegenthemen zur Anwendung, die die Fuge auch eröffnen ⟨in 8—10⟩. Nr. 8 entwickelt sich nach und nach bis zum endlichen Auftreten des Hauptthemas zu einer Tripelfuge ⟨zu drei Stimmen⟩. Nr. 9 ⟨vierstimmig⟩ ist eine Doppelfuge, das Gegenthema wird auch in der Duodecime dem Hauptthema gegenübergestellt. Ähnlich ist das neue und doch Berührungspunkte mit dem früheren zeigende Gegenthema von Nr. 10 im Kontrapunkt der Decime erfunden. In Nr. 11 begegnet uns eine eigentümlich abgerissene Rhythmisierung des Hauptthemas, dazu die beiden Themen von Nr. 8 ⟨das erste meist in der Umkehrung⟩; wir haben eine vierstimmige Tripelfuge mit den unerhörtesten Themenkombinationen vor uns. Aber es sollen noch schwindligere Pfade zu einer Höhe erstiegen werden, wo die Wärme sich unter den Eisfirnen tief ins Innere zurückgezogen hat.

Die Schlußgruppe d⟩ bringt ein Fugenpaar zu drei Stimmen und eines zu vier Stimmen, in denen die drei oder vier Stimmen in verschiedener Stellung zueinander umgekehrt werden können, so daß also die zweite Fuge jedes Paares alle Stimmen der ersten in der Gegenbewegung bringt. Kein virtuosester Techniker unter allen Meistern vermochte Ähnliches zu vollbringen, und höchstens in weniger gewagten

Formen vermochten sie neben kontrapunktischer Kunst inneres Leben zu dokumentieren. Bei Bach ist selbst das gewagteste Problem nicht der eigentliche Endzweck; dieser ist vielmehr Ausdruck seiner Empfindung, die sich in diesem Falle allerdings nicht mit der des Haufens deckt. Mutet schon die tiefernste Haltung der Kunst der Fuge bis hierher nicht jedermann an, so wird die »grandiose Kälte« der letzten Gruppe noch einige selbst von jenen abschrecken, die nicht gerade immer das Herz auf der Zunge zu fühlen gewohnt sind. Die beiden dreistimmigen Fugen sind übrigens vom Meister unter Hinzufügung einer freien vierten Stimme auch für zwei Klaviere eingerichtet und mit veröffentlicht worden.

Den genannten Fugen schließen sich noch an vier Kanons. Alle sind zweistimmig, und jeder beginnt mit dem Thema in neuer, höchst phantasievoller Umbildung. Beim ersten ⟨C⟩ setzt die nachfolgende Stimme in der Vergrößerung und Gegenbewegung ein; der zweite ⟨$^{9}/_{16}$⟩ ist ein einfacher Kanon in der Oktave; der dritte ⟨c $^{12}/_{8}$⟩ in der Terz ⟨Decime⟩; der vierte in der Quinte ⟨Duodecime, und, wie der zweite, nach Belieben als »unendlicher« auszuführen⟩. Diese Kanons sind jedenfalls Beigaben und sollen das grandiose Fugenwerk nicht unterbrechen.

53.

Überblicken wir die große Reihe von Werken Joh. Seb. Bachs auf den verschiedensten Gebieten der instrumentalen Kunst, so erstaunen wir heute wohl weniger über die Menge derselben als über die ungeheure vielseitige Betätigung dieses Meisters. Ähnlich energisch, zielbewußt, weitschauend, aus einem tiefsten und reichsten Fonds künstlerischer Erkenntnis und Phantasie schöpfend, bei aller dem echten Deutschen eingeborenen Empfänglichkeit und offenem Sinn für Fremdes die nationale Eigentümlichkeit treu wahrend, wucherte kaum einer mit dem ihm verliehenen Pfunde, mit seinem Genie. Niemals mit Errungenem sich zufriedengebend, stets neuen Kunstproblemen nachsinnend, alle fruchtverheißenden künstlerischen Gedanken bis auf die letzten Möglichkeiten in Meisterwerken auszudenken, um sofort neuen Anregungen Raum zu geben, ist Bach derjenige Meister, der den ernsten Musiker unserer Tage ebenfalls stets von neuem anregen und zur Nachfolge ermuntern wird.

Wie Bach als der gute Genius des deutschen Volkes und deutscher Art sich erwiesen, möglichst alles in seiner Kunst bergend, was an idealem Wesen in deutscher Brust schlummerte: Religion, deutsche Dichtung, deren damalige beste Anthologie das Gesangbuch ist, ja deutsches Drama, dessen herrlichste Emanation nicht die Nachahmung der italienischen

Oper, sondern das Mysterium, die Passion war, so ist Bach insonderheit der gute Genius des deutschen Musikers. An ihm wird dieser sich stets wieder erfrischen, aus ihm neue Kraft schöpfen, durch ihn neuen Mut gewinnen können. Er ist der geistige Führer aller Vorwärtsschauenden, er segnet alle, die wahrhaftig arbeiten in unserer Kunst.

Es geht leider ein Zug durch unsere Zeit, alles Große als eine gewisse »schöne Selbstverständlichkeit« aufzufassen. Auch die Erscheinung des »Wundermannes« Bach scheint nicht davon verschont zu bleiben. Tieferblickende werden diesen philisterhaften Rationalismus nur belächeln, wie etwa auch jene neuesten bildnerischen Versuche, welche Bachs blitzendes Auge und seine eiserne Energie verratenden Züge »gemütlicher« zu gestalten trachten. — Es wurde aber neuerdings ein Bild des Meisters aus einer Zeit, wo er mit dem Leben abgerechnet haben mochte, entdeckt, das die Vermutungen bestätigt, zu denen das bekannte jugendlichere, aber nicht rein erhaltene Bild der Thomasschule anregt: ein Bild, das viel von Künstlers Erdenwallen erzählt, das jeden Beschauer auf Herz und Nieren zu prüfen und jedem Unehrlichen und Halben zuzurufen scheint: »Hebe dich weg von mir!« Lassen wir also jene aus Leipziger älterer oder neuerer Sympathie für Bach stammenden überschmierten oder rekonstruierten Bilder und Büsten auf sich beruhen!

Sehen wir überhaupt von allen bildnerischen Versuchen ab, die bekanntlich der körperlichen

Erscheinung des Genius nie oder nur höchst selten gerecht zu werden vermögen!

Unserem geistigen Blicke aber wird sich die Prophetengestalt dieses Meisters — je länger wir uns in ihre Betrachtung versenken, desto mehr — darstellen als ein erhabener Träger von Deutschlands wahrer — geistiger — Größe, als der früheste Repräsentant der Einheit des zerrissenen und zerstückelten deutschen Vaterlandes.

Namenregister.

Agricola, J. F. 83.
Ahle, J. G. 50.
— J. R. 30, 50.
d'Albert, E. 150.
Albinoni, T. 107.
Altnicol, J. C. 85, 87, 156.
Amsterdam 31.
Arnstadt 10, 12, 15, 17, 19, 35 ff., 42, 48 f., 146, 152.

Bach, Andreas 83.
— Anna Magd. 62 f., 88, 98, 106, 116, 123.
— Bernhard 83.
— Caspar 11.
— Christoph 12, 18, 20.
— Elisabeth 21.
— Georg Christoph 21.
— Gottfried Bernhard 83.
— Gottlieb Friedrich 13.
— Hans 11, 19.
— Heinrich 12, 15, 30.
— Johann 11.
— J. Ambros 21, 24.
— J. Bernhard 12, 135.
— J. Christian 88.
— J. Christoph d. Ä. ⟨Eisenach⟩ 15 ff., 18, 30.
— J. Christoph d. J. 18.
— J. Christoph ⟨Arnstadt⟩ 21.
— J. Christoph ⟨Ohrdruf⟩ 22, 24 ff., 42 f.
Bach, J. Friedr. 18.
— J. Jacob 22, 39.
— J. Ludwig 13 f., 135.
— J. Michael 15, 17 f., 51.
— J. Nikolaus 18.
— J. Philipp 13.
— J. Sebastian 14.
— Maria Barb. 49, 51, 60.
— Maria Salome 22.
— Michael 18.
— Nikol. Ephr. 14.
— Paul 14.
— Philipp Eman. 10, 13 f., 16, 72, 83 f., 88, 99, 127, 144, 167.
— Regina Joh. 88.
— Veit 10, 12.
— Wilh. Friedemann 83 f., 88, 99, 106, 108, 151.
Bayreuth 1, 3, 37, 54, 59.
Beethoven, L. v. 1, 86, 88, 93, 105 f., 108, 121, 145.
Berlin 30, 35, 72, 170.
Biedermann ⟨Rektor⟩ 80 f.
Bodenschatz, E. 30.
Böhm, Gg., 31 ff., 108.
Bojanowski, P. v. 59.
Brahms, J. 92.
Braun ⟨Kantor⟩ 31.
Brockes, B. H. 61.
Bruckner, A. 7.
Bücher, C. 11.
Bülow, H. v. 11, 122, 126 f.

Bunge, R. 59.
Buchmayer, R. 31.
Burgk, J. v. 50.
Busoni, F. 100, 150.
Buxtehude, Dietr. 32, 39, 42 ff., 51, 115, 146.

Caldara, A. 76.
Celle 34.
Christian Ludw. v. Brandenburg 130.
Chrysander, F. 2 f., 61.
Cicero, M. Tullius 27.
Cöthen 56, 59 ff., 89, 108, 130, 135, 136, 139.
Corelli, A. 147.
Couperin, Fr. 34, 99.
Crüger, J. 30.
Czerny, K. 112.

Danzig 72.
Darmstadt 65.
Deyling, S. 70.
Dörffel, A. 86.
Doles, J. F. 83.
Dresden 35, 57, 73, 80, 83 f., 123.
Drese, S. 57 f.
Dresel, O. 112.
Dürer, A. 47, 160.

Eccard, J. 50.
Eisenach 12, 16, 19, 21 f., 23, 58, 135.
Erdmann 29, 72.
Erfurt 11, 19, 21, 24.
Ernesti, J. A. 71, 78 ff.

Fischer, J. K. F. 111.
Forkel, J. N. 1, 7, 16 f., 19, 38, 83, 85, 87, 89, 92, 99, 102, 127, 140.
Frankfurt a. M. 58.
Franz, Rob. 112.
Freiberg 80.
Frescobaldi, G. 43, 147.
Friedrich II. v. Preußen 73 84, 168.
Froberger J. J. 25, 32, 43.

Gabrieli, A. 147.
— G. 17, 32, 147.
Gandersheim 14.
Gehren 17, 51.
Gerhardt, P. 54.
Gesner, J. M. 77, 94.
Görner, J. G. 68.
Goethe, W. v. 88.
Gotha 10 f.
Graupner, Chr. 65, 68.

Händel, G. F. 1 ff., 33, 61, 83, 86, 96, 107, 121, 127 ff., 131, 133.
Halle 30 f., 43, 61.
Hamburg 17, 31 f., 61 f., 97, 166.
Hammerschmidt, A. 16, 30.
Hanslick, E. 4.
Hasse, J. A. 83 f.
— Faustina 84.
Haßler, H. L. 8.
Hauptmann, M. 47.
Haydn, Jos. 1, 28, 39, 138.
Herda, E. 28 f.
Hesse, A. F. 149.
Homilius, G. A. 83.
Horaz 80.
Hortensius, Qu. 81.

Jahn, O. 47.
Jena 19.
Joachim ⟨Möller⟩ v. Burgk 50.
Johann v. Weimar 35.

Karl XII. v. Schweden 39.
Karlsbad 60.
Kayserling, Frhr. v. 123.
Kerll, J. C. 25, 32, 43.
Kirnberger, Ph. 83, 155.
Kittel, J. C. 83.
Königsberg 12.
Köthen 56, 59 ff., 89, 108, 130, 136, 139, 153.
Krebs, J. L. 83.
Kretzschmar, H. 3.
Kroll, F. 112.
Kuhnau, J. 39, 122.

Lämmerhirt 21.
— Elisabeth 21.
Lassus, Orlandus 7.
Legrenzi, G. 107, 147.
Leibniz, G. W. 164.
Leipzig 39, 57, 64 ff., 73, 86, 88 f., 122 f., 130, 136, 146, 149 ff.
Leopold v. Köthen 59 f.
Liszt, Fr. 2, 40, 57, 92 f., 100, 146, 150, 163.
London 111.
Lübeck ⟨Stadt⟩ 32, 42, 49.
— Vinc. 32.
Lüneburg 29, 31 f., 34, 72, 97.
Luther, Mart. 23, 40, 52.

Mannheim 88, 149.
Marchand, L. 57.
Marpurg, F. W. 167.
Mattheson, J. 82, 117.
Meiningen 13 f., 135.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 126 f., 150, 161.
Merulo, Cl. 32.
Mizler, L. Chr. 25, 36, 83, 85 f., 96.
Möller, J. v. B. 50.
Mozart, W. A. 2, 104, 107, 127, 137.
Mühlhausen 50 ff., 62, 146.
München 37, 43.
Muffat, G. 32.

Neri, Ph. 46.
Neumeister, E. 54, 62.
Newyork 151.
Niedt, F. E. 97.
Nordhausen 81.
Nürnberg 8, 32, 166.

Oeser 14.
Ohrdruf 24, 26 f., 28 f.

Pachelbel, J. 16, 18, 24 f., 32, 43 f., 157.
Palestrina, G. P. 7, 70.
Phokylides 80.
Plautus, M. A. 80.
Potsdam 84, 168.

Quinctilian, M. Fab. 77.

Raff, J. 126.
Rameau, J. Ph. 96.
Reger, Max 7, 150.
Reinken, J. A. 31 ff., 43, 61, 122, 157.
Riehl, H. W. 2.
Rinck, J. C. 149.
Rom 7, 43, 147.

Scarlatti, A. 125.
Schade, A. 30.
Scheidemann, H. 31.
Scheidt, Sam. 30 f.

Schmidt, Balth. 166.
Schreyer, J. 98.
Schröter, G. 81.
Schubert, Fr. 1, 28, 121.
Schübler 156.
Schütz, H. 8, 16, 30.
Schumann, Rob. 3, 126, 160.
Schwarzburg-Arnstadt 21.
Schweinfurt 21.
Silbermann, G. 84, 93.
Smetana, Fr. 39.
Spitta, Ph. 1, 10, 15, 40 f., 43, 81, 97, 145, 151, 161.
Stein, F. 19.
Strauß, J. 98, 121.
— R. 3, 37.
Sweelinck, J. P. 31 f.

Tausig, C. 150.
Telemann, Ph. 58, 65, 68f., 76, 135.
Themar 14.
Thomas, Fr. 26, 28.
— v. Aquin 163.

Venedig 16, 31, 147.
Vivaldi, A. 106, 125, 129, 148.

Wagner, R. 3, 44, 54, 59, 88, 98, 138, 162.
Walther, J. G. 18, 155, 166.
Wartburg 23.
Wechmar 10, 12.
Weckmann, M. 32.
Weimar 1, 3, 20, 35, 37, 56 ff., 88 ff., 106 ff., 111, 122, 140, 146 ff., 149 f., 153 f., 166.
Weißenfels 63.
Werra, E. v. 111.
Wetzler, H. H. 151.
Wien 1, 4, 43, 88, 149.
Wilh. Ernst v. Sachsen-Weimar 59.
Wülcken, J. C. 63.
— Anna Magd. 62 f.

Zelenka, J. D. 76.
Zella 156.

Register der aufgeführten Bachschen Kompositionen.

A. Instrumentalmusik.

1. Für Klavier 106ff.:

Capriccios 42, 106.
— B, 129.
— Über die Abreise seines geliebtesten Bruders 38 ff.
Duette 123.
Fantasien 107.
— c 122.
— u. Fuge a 122.
— u. Fuge, Chrom. 122.
Fugen 107, 109.
— a 108.
— B 33.
— B=a=c=h 86 f.
Goldbergvariat. 20, 82, 108, 123 f.
Harmon. Labyrinth 110.
Inventionen 109 f., 113.
Klavierbüchlein 98, 106.
— f. Anna Magd. 91. 98. 106, 116, 123.
— f. Wilh. Fried. 98 f., 106, 108, 111.
Klavierübung 98, 113, 118 ff., 161.
— II 120 f., 130.
— III 123, 149, 156.
— IV 123.
Konzerte 82, 124 ff.
— Italien. 82, 123, 130.
— Tripel=, a ⟨Viol., Flöte⟩ 109.
Partiten 82, 114 f., 116, 118 ff.
Passacaglio d 108.
Präludien 109.
— Kleine 109.
— u. Fuge a 109.
Sinfonien 109 f., 113.
Sonaten 61, 121.
— C 33.
— D ⟨Imitat. gall.⟩ 42, 122.
— a 33.
Suiten 113 ff., 120.
— Engl. 82, 115 ff.
— Franz. ⟨Kleine⟩ 115 ff.
— Deutsche 116, 118 ff.
— B 108.
Toccaten 107.
— c 108.
— fis 108.
Wohltemp. Klavier 91, 109 ff., 113, 168.
— — I 62, 110 f.
— — I Präl. C 34.

Wohltemp. Klavier I Präl. u. Fuge es 93.
— — I Fuge cis 112.
— — II 82, 111.
— — II Präl. u. Fuge f 93.
— — II Fuge E 111.

2. Für Orchester 60, 82, 105, 130ff.:

Brandenbg. Konzerte 62, 130ff.,
— — I 136.
Partiten 82, 115, 135ff.

3. Für einzelne Orch.-Instrumente 139ff.:

Ciacona f. Viol. 103, 140.
Fuge f. Viol. u. Cont. g 142.
Inventionen f. Viol. u. Cont. 143.
Konzerte f. Viol. 127f., 130.
— f. Viol. E 125.
— f. Viol. a 125.
— f. 2 Viol. d 128.
Partiten f. Viol. 139ff.
Sinfoniesatz f. Viol. u. Orch. 130.
Sonaten f. Viol. 139, 141f.
— f. Viol. g 142.
— f. Viol. u. Cont. e 142.
— f. 2. Viol. u. Cont. C. 143.
— f. Viol., Fl., Cont. a 143.
— f. Flöte u. Cont. 143.
— f. 2 Fl. u. Cont. G. 143.
— f. Klav. u. Viol. 144f.
— f. Klav. u. Gamb. 143f.
— f. Klav. u. Flöte 144.
Suiten f. Cello 141.
— f. Viol., Flöte, Cont. a 143.

4. Für Orgel 145ff.:

Allabreve 147.
Canzone 147.
Choralfantasien, -fugen, -Vorspiele ⟨s. a. Orgelchoräle⟩ 82, 152ff.
— Ach Gott u. Herr 161.
— Allein Gott in der Höh ⟨G 3/2⟩ 158.
— Allein Gott in der Höh ⟨G 3/4⟩ 159.
— Allein Gott in der Höh ⟨G 6/8⟩ 163.
— An Wasserflüssen Babylon 61, 157.
— Aus tiefer Not 193.
— Christ unser Herr 163.
— Dies sind die heil'gen zehn Gebot' 163.
— Erbarm dich mein 34.
— Jesu, meine Freude 158.
— Jesus Christus, unser Heiland 163.
— Komm, heil'ger Geist 159.
— Kyrie, Gott, heil'ger Geist 92, 162f.
— Meine Seel' erhebt den Herren 157.
— Nun komm, der Heiden Heiland 157.
— O Lamm Gottes, unschuldig 160.
— Schmücke dich, o liebe Seele 160.
— Vater unser im Himmelreich 164.
— Wir glauben all an einen Gott 163.

Choralvariationen 164 ff.
— Christ, der du bist der helle Tag 34, 165.
— O Gott, du frommer Gott 34, 165.
Fantasien 146.
— c 150.
— G 146.
— u. Fuge c 149.
— — g 149.
Fugen 82, 105.
— c 147.
— d 142.
— G 146.
— g 148.
— h 147.
Kanonische Veränderungen, Vom Himmel hoch 86, 165 f.
Konzerte 148.
Orgelbüchlein 152 ff.
Orgelchoräle 41, 82, 86, 123, 149, 152 ff.
— Ach, wie flüchtig 154.
— Christe, du Lamm Gottes 154.
— Das alte Jahr vergangen ist 154.
— Dies sind die heilgen zehn Gebot' 154.
— Durch Adams Fall 154.
— Erschienen ist der herrlich Tag 154.
— In dir ist Freude! 154.
— Liebster Jesu, wir sind hier 154.
— Vom Himmel kam der Engel Schar 154.
Orgelchoräle Vor deinen Thron tret ich hiemit 87, 161.
— Wenn wir in höchsten Nöten sein 87, 161.
Passacaglio c 44, 149.
Pastorale 151.
Präludien 82, 105.
— u. Fuge C 147.
— — C 148.
— — C 149.
— — c 150.
— — D 148.
— — Es 123, 149.
— — e 148.
— — e 149.
— — F 150.
— — f 148.
— — G 148.
— — G 149.
— — g 148.
— — A 148.
— — a 150.
— — h 149.
— — acht kleine 148.
Schüblersche Choräle 155 ff.
Sonaten 105, 150 f.
— III d 109.
Toccaten 105.
— C 148.
— d 148.
— F 150.
— Dorisch 150.

5.

Kunst der Fuge 86, 167 f, 171 ff.
Musikal. Opfer 84, 86, 167 ff.

B. Vokalmusik.

H-Moll-Messe 2, 73.
Kantaten, kirchliche:
Denn du wirst meine Seele 37.
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit 47.
Gott ist mein König 51.
Leib und Seele wird verwirret 126.
Nun ist das Heil und die Kraft 16.
Nun komm der Heiden Heiland 103.
Unser Mund sei voll Lachens 137.
Kantaten, kirchliche:
Wir müssen durch viel Trübsal 126.
— weltliche:
Bauernkantate 21.
Der Streit zwischen Phoebus und Pan 81.
Magnificat 70.
Passionen 2.
nach Joh. 70.
nach Matth. 54, 70, 73, 120.
Trauermusik 70.

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 1 2 2012		

Brigham Young University

3 1197 00389 5361